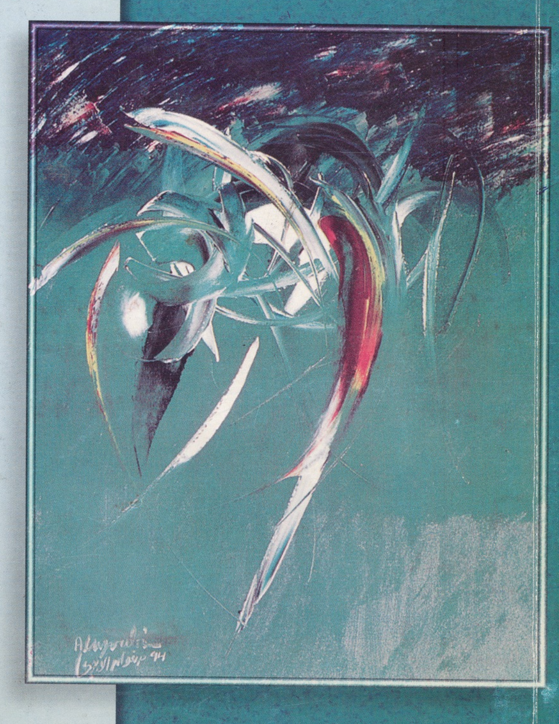
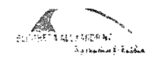
البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكَّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 341 ديسمبر 1998





البيان

العدد 341 ـ ديسمبر 1998

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكَّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(341) December 1998



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

كلمة البيان

الكويت عاصمة ثقافية

في اجتماعهم الأخير قرر وزراء الثقافة العرب بالإجماع اتخاذ الكويت عاصمة للثقافة العربية عام/ ٢٠٠١ /م.

ومثل هذا القرار لا يُعدّ مجرد تقدير وتكريم للدور الثقافي الذي تؤديه الكويت منذ الستينيات حتى اليوم عبر مطبوعاتها وندواتها ومهرجاناتها المتواترة، بل يُحمِّل الكويت مسؤوليات جديدة تجاه التخطيط الراهن والمستقبلي للثقافة في مجالاتها المختلفة وأبعادها الوطنية والقومية والإنسانية.

فمفهوم «العاصمة الثقافية» يتخطى حدود المباهاة الإعلامية ليضع العمل الثقافي برمته موضع تساؤل واختبار من حيث مؤسساته، ودوره، وموقعه، وفاعليته في عصر العولمة والهيمنة المتسارع. إذ بقدر ما تدخل الثقافة في نسيج البنية العامة للمجتمع بقدر ما ترتقي به وتنهض بمستويات عطاءاته وتحصنه من المخاطر التي تهدد أمنه ووجوده وهويته.

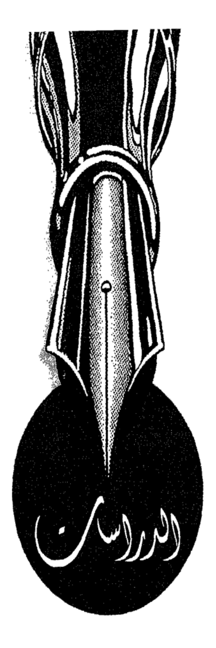
لقد أضحت مجلات كثيرة مثل: «العربي»، «عالم الفكر»، «الثقافة العالمية»، «البيان»، «الكويت»، من المجلات المميزة وذات الحضور الواسع على الساحة العربية، كما احتلت الدوريات الأخرى مثل: سلسلة «عالم المعرفة»، «من المسرح العالمي» موقعا خاصا في صفوف القراء والمثقفين. وما مهرجان «القرين» في دورته الخامسة والندوات التي ترافقه إلا تتمة لتلك الصورة البهية التي رسختها الكويت عبر هذه الفترة الزمنية القصيرة.

ويأتي اليوم تتويجها عاصمة ثقافية كتأكيد على فاعلية دورها، ووضوح هويتها الثقافية الوطنية الديمقراطية في محيطها العربي وبعدها الإنساني.

إن مهمات كثيرة تنتظر القائمين على الشأن الثقافي، لعل أبرزها توسيع دائرة التفاعل مع الساحات الثقافية العربية والعالمية عبر الوفود والأسابيع الثقافية والمهرجانات «الفولوكلورية» وتبادل المطبوعات، وفتح الحدود أمام الكتاب وتوفيره بالسعر المناسب، والعناية بالمواهب والطاقات الشابة وتسويق نتاجها الجديد، وإيلاء الترجمة من وإلى اللغة العربية اهتماما أكبر.

ولتحقيق ذلك لا بد أن تتضافر سائر الجهود الوطنية وفق برنامج شامل يتيح للجميع المساهمة قدر الإمكان في هذا العمل الثقافي/ الحضاري الهام.

في هذا العدد


الدراسات

أزمة المثقف في الرواية العربية

(أوراق عبدالله العروي (1) نموذجا)

إلى خليل حاوي وتيسير سبول.

محمد بوعزة - المغرب

عتبة أولى:

لماذا موضوع: «أزمة المثقف في الرواية العربية؟ لقد تعمدت اختيار نص سردي تخييلي لمقاربة أزمة المثقف العربي، لأن الخطاب التخييلي يسمح بالكشف عن أبعاد هذه الأزمة بشكل أكثر حرية، وبعيدا عن اكراهات العقل «التي تسيج الخطاب الفكري والنظري؛ ثم إن الابداع الفني بمختلف أشكاله وأنماطه، أصبح يلعب دورا أنطولوجيا ومعرفيا مهما، خاصة في المجتمعات التي تحجب فيها الحقيقة وتشوه وتصادر لصالح حقيقة واحدة هي حقيقة السلطة السائدة والحاكمة، تقول «سيزا قاسم»: «يقف الأدب العربي في مفترق الطرق هذه الأيام، وبين القضايا التي تواجهه اليوم قضايا ابستمولوجية مهمة. فالأدب هو صاحب الامتياز وربما الوسيط الأول للمعرفة: معرفة العالم ومعرفة الذات. وفي المجتمعات التي تحجب فيها الحقيقة وتشوه وتقمع تصبح وظيفة الأدب هي إعادة تقييم هذه الحقيقة والكشف عنها»(2).

وتقصدت أيضا اختيار هذا النص السردي(3) لعبدالله العروي، لأن هذا الأخير كرس كتبه الفكرية والإيديولوجية لمعالجة أزمة المثقف العربي(4)، ولعل طرحه لهذه القضية في أعماله الروائية والسردية يختلف عن طرحه لها في أعماله الفكرية والتاريخية، ذلك أن عبدالله العروي في مجال العقل (الخطاب الفكري)، وبصفته مفكرا ومثقفا، يكون ملزما باختيار وجهة نظر محددة (ايديولوجيا) من خلالها يشخص أبعاد هذه الأزمة.

أما في مجال الابداع الروائي، فإنه يسند لشخوصه الروائية، التخييلية مهمة تشخيص أبعاد هذه الأزمة، بعيدا عن

سلطته الايديولوجية واختياراته الفكرية والسياسية، وذلك أن الرواية مجال لتعدد الايديولوجيات وجدل الأفكار، ومجال أيضا لتلاعب اللغة ومراوغة المتخيل، وعبدالله العروي نفسه واع بهذا الفرق بين شخصيته كمفكر وباحث وبين شخصيته كروائي، يقول: «ما يدفعني لكتابة الرواية أمران: الأول هو خدمة اللغة العربية والالتذاذ بها.. أما الدافع الثاني وهو الأهم وهو أنه في كل التعابير الأخرى التي هي تعابير فكرية سواء كانت من نوع البحث التاريخي أم البحث الفلسفي أم التحليل الايديولوجي، هناك مادة معروضة على الكاتب، بل أقول، وهذا ما قلته مرارا وتكرارا، إن الأهداف أيضا محددة، لأن من أراد أن يكتب في الفلسفة أو في التاريخ يعرف مسبقا، ماذا يريد أن يبرهن عليه؟... فالمفكر يتعامل، دائما، في أفق مفروض عليه، فإذن ما يميز الكتابة الروائية هو أنها تبحث عن أشياء خارج المضامين المعقلنة والمذكورة عند الفلاسفة والايديولوجيين والمؤرخين، فإذا هناك تجربة نفسانية، بكيفية من الكيفيات، تدعو المرء إلى نوع من الاستكشاف.. أنا شخصيا أستلذ بكتابة الرواية وهذا هو الأهم وثانيا أجد نفسي حرا كأنني في بيداء أرتع دون أية قيود وليس فوقي تاريخ أو فلسفة أو علم اجتماع يقول لابد أن تذهب في هذا الاتجاه إذا أردت أن تكون من أبناء القرن العشرين»(5).

مسار الذوات الفاعلة:

من خلال ما يسميه فيليب هامون «بإجراءات التمييز»(6) يتبين أن إدريس هو الشخصية الفاعلة الأولى في النص، فهو يحتل مساحة نصية واسعة، كما أن حضوره داخل «أوراق» يتسم بالديمومة والاستمرارية، فهو حاضر في النص رغم موته، وغيابه عن الأحداث، كما أنه حاضر بصوته من خلال يومياته وخواطره، ثم إنه يتحدد كمرجعية للعملية السردية ذاتها في النص، إذ يشكل موته الحافز الكامن وراء حوار ونقاش كل من السارد وشعيب، ومن جهة ثانية تتحدد شخصية إدريس «كمرجعية ثقافية إنها تمثل، من موقعها، جاذبا مغناطيسيا لكل القيم المنتشرة في النص، وعبرها يتم التمييز بين القيم المرفوضة، والقيم المثمنة. كما تتحدد من جهة ثالثة من خلال سلسلة من الصيغ التقديمية، فهي وسيط بين مجموعة من الشخصيات ومرتبطة بالفعل وليس بالقول. وفي هذا وذلك، تتميز من خلال صراعها مع عالم آخر ممثل من خلال شخصيات أخرى»(7).

يأخذ إدريس في أوراق صورا متعددة، فهو يتيم الأم، من مدينة الصديقية، يتسم بصفات الوحدة والعزلة والانطواء، إلا أنه على الرغم من ذلك يبدو مفكرا ومثقفا مؤمنا بقضيته الوطنية، يدافع عنها بايمان صوفي، وهذا الإيمان سيكون سبب موته على حد تعبير كل من السارد وشعيب.

وبسبب تشبع إدريس بالثقافة الغربية، ذهب بعض النقاد إلى المطابقة بينه وبين عبدالله العروي الإنسان والمفكر. إن هذه المطابقة غير مشروعة، لأنها تخلط بين إدريس بوصفه شخصية متخيلة، توجد داخل النص، وبين عبدالله العروي، بوصفه كاتبا يوجد خارج النص.

وعبدالله العروي بوصفه مؤلفا واقعيا، واع بهذا الفرق الأنطولوجي بينه وبين إدريس، يقول: إنه هناك تباعد بيني كراو وبين إدريس، لأن هناك من يعتبره نسخة مني»(8).

إن إدريس، بسبب تعلمه في المدارس الأجنبية، تشبع بالثقافة الغربية وتمثلها، وبقدر ما ساعدته هذه الثقافة في بلورة وعي نقدي متقدم، حاول من خلاله فهم ذاته وفهم العالم، فقد ظل يحس بأن هذه الثقافة الغربية تهدده في هويته وتراثه، ويشعر بأنها تستأصله من جذوره، ومن ثمة انقلبت إلى مصدر هم واغتراب ومعاناة: يقول عبدالله العروي: «فهو نفسه يعتبر الأفكار التي يحملها لم يخترها قساوة على نفسه، وإنما فرضت عليه فرضا بسبب التربية التي تلقاها في المدارس الأجنبية. وهذا يمثل اتجاها كأنه مفروض عليه، يضع بينه وبين ما في ذهنيته مسافة»(9).

لقد أصبحت هذه الثقافة الغربية، بالنسبة لإدريس مسافة تباعد بينه وبين الآخرين، بينه وبين المجتمع، بينه وبين تراثه وحضارته، ومن ثمة يمكن أن نستخلص بأنه كان يعاني من ازدواجية في الوعي، جعلته موزعا بين حضارة الغرب وحضارة العرب والاسلام، ويعاني هذا التجاذب الصعب بينهما.

إلى جانب إدريس، تبدو شخصية شعيب القوة الفاعلة الثانية في النص، فهو صديق حميم لإدريس، وهو الحائز على أوراقه، يحاول أن يفهم شخصية إدريس، ومن ثمة هذا الحوار المفتوح بينهما على طول أعمال عبدالله العروي الروائية.

على النقيض من إدريس، تكون شعيب تكوينا تقليديا، وهو يحس بعقدة النقص، وهي أنه لايملك اللغة الأجنبية لفهم العالم الأجنبي عنه، على غرار صديقه إدريس، لذلك كانت امرأته العصرية في رواية «الغربة»، تعيب عليه كونه لا يفهم اللغة الاجنبية. وعلى الرغم من تكوينه الثقافي الإسلامي الأصيل، فإنه متفهم لكل ما هو عصري وحديث، يظهر هذا التفهم في سعيه إلى تأسيس فريق لكرة القدم من المحترفين في رواية الفريق، وتكمن مأساته، في كونه قام «بأعمال» في الحركة الوطنية، وعين كحارس في السجن !، «هذا ما أعطي لهذا المسكين، وقع له ما وقع، يوما أحد السجناء هرب... حينئذ فصل عن عمله.. وقبل أن يفصل عن العمل عرضت عليه عروض... ومع ذلك لم يتعلم في المدارس اليوسفية الكذب والبهتان، تعلم الصراحة»(15).

في «أوراق» يقوم شعيب بدور موضوعاتي حاسم، فهو الحائز على أوراق إدريس ويومياته، وهو صديقه الحميم، الذي يتولى كشف خبايا إدريس وملابسات موته، وإنقاذ سيرته من الضياع في غياهب النسيان، وإعادة الاعتبار له، بالاحتفاء بأربعينيته.

من خلال تعرفنا على خصائص كل من إدريس وشعيب، يبدو أننا أمام شخصيتين متعارضتين، الأولى متشبعة بالثقافة الغربية الحديثة، وتتقن اللغة الأجنبية، وتتواصل مع العالم الغربي تواصلا مباشرا. في حين نجد الثانية متشبعة بالثقافة العربية الاسلامية الأصيلة، ولا تتقن اللغة الأجنبية، ولا تتواصل تواصلا مباشرا مع العالم الأجنبي. ورغم هذا الفرق في التكوين الثقافي للشخصيتين فالحوار مفتوح بينهما، إدريس يحاول أن يفهم شخصية شعيب، وهذا الأخير يحاول أيضا.

إننا في الحقيقة أمام رؤيتين مختلفتين للعالم، شعيب يمثل الرؤية التقليدية الأصيلة المتفتحة للعالم، وإدريس يمثل الرؤية الغربية الحديثة للعالم، وبذلك تعكس صداقتهما تجربة التعايش بين تراثين وحضارتين: عربي إسلامي،

وغربي، وتجربة التعايش بين القديم والحديث، والتجاوب بين التقليد والجديد. «ومن هنا جاءت الثنائية شعيب أدريس، طبعا شعيب هو النبي العربي الاسلامي، وهو أبو شعيب السارية، وهو كذلك القسم الأصيل من الوجدان، كذلك إدريس هو النبي العربي أيضا، وهو الوعي المتفتح للدراسة الدائمة المتواصلة. والحوار مستمر بين شعيب وإدريس دون أن يتغلب أحدهما على الآخر، لو لم أفتح المجال لشعيب ليقول كل ما يريد بكامل الحرية، لما شعرت بالطمأنينة، إذا كانت هناك طمأنينة. أريد أن يستوفي التقليد كل حظوظ الدفاع عن النفس ولا أريد أن أنزعه من نفسي، لأن ذلك يكون بترا لا مبرر له في ميدان التعبير الأدبي، وإن كان مرغوبا فيه أو مفروضا في مستوى الاختيار السياسي والاجتماعي»(11).

إن هذه الصداقة بين إدريس وشعيب، تبدو، وكأنها ايحاء رمزي لصداقة أخرى بين حضارة الشرق وحضارة الغرب، وامكانية التعايش بينهما، على الرغم من أن كل من إدريس وشعيب ينتميان إلى حضارة واحدة، هي الحضارة العربية الاسلامية. كما أن هذه الثنائية تعكس أزمة المثقف العربي الموزع بين ثقافته المحلية وثقافة الآخر في تصوره للنهضة العربية.

إن الدلالة العميقة لهذه الثنائية في نص «أوراق»، تتجلى في كون الكاتب يطرح هذه الثنائية (إدريس/شعيب، حديث/قديم، غرب/شرق) في اطار حوار بين النموذجين مفعم بروح السلام والتفاهم والإصغاء المتبادل، أي أن كل واحد يحاول أن يتفهم الآخر في إطار من الجدية والموضوعية، بعيدا عن كل أشكال الصراع والعداء والاقصاء، فرغم اختلاف رؤية إدريس عن رؤية شعيب، فهما صديقان حميمان، بل إن شعيب لم ينس ذكرى صديقه، وقام بالاحتفال بأربعينيته، وتخليد ذكراه، والكشف عن سبب موته، وهو الذي أعطى لحياة إدريس معنى، فلم يمت عبثا في نظره، وهو يأسف على موت إدريس قائلا: «أسفي على إدريس طبعا يأسف على كل شيء، ولكن يأسف بالخصوص على إدريس لأن الزمان خانه، لماذا خانه؟ لو ولد في بلد لم يعرف الاستعمار لم تفرض عليه لغة أجنبية ولم تصبح فيه اللغة الأجنبية هي دليل التقدم والثقافة، لكان شخصا آخر ولاختلفت الأمور»(12).

إذا كان الزمان قد خان إدريس، فإن صديقه شعيب لم يخنه، وظل وفيا لذكراه، ولرباط الصداقة بينهما.

أنماط الرؤية والتسنين الايديولوجي:

يمثل إدريس رؤية المثقف العربي المؤمن بالقضية الوطنية ايمانا صوفيا، فهو في نضاله الفكري، كان يترفع عن أغراضه الشخصية وعن المصالح الحزبية الضيقة، لذلك ظل يناضل من موقع المثقف الحر، غير المنتمي لحزب ما. وتقابل رؤية إدريس رؤية «جماعة الفوضويين» كما يسميهم إدريس، الذين لم يكن لهم من هم في فرنسا سوى اللهو واقتناص فرص اللذة والمتعة، وحين حقق المغرب الاستقلال، عادوا مهرولين إلى المغرب، ليتسابقوا على المناصب السياسية والادارية العليا، وهم بهذا السلوك يمثلون رؤية المثقف الانتهازي الوصولي ويكشفون عن القوى الفاعلة السلبية التي أخذت زمام الأمور في بداية الاستقلال، خاصة وأن هؤلاء الطلبة الفوضويين، كانوا ينتمون إلى فئة الأعيان في المجتمع

المغربي، ولعل اختلاف هاتين الرؤيتين، هو الذي يفسر الصراع الحاد الذي خاضه إدريس ضد هذه الجماعة وضد الكاتب إدريس الشرايبي، بحيث ذهب إلى حد تجريده من مغربيته ووطنيته واعتباره بوقا للسياسة الاستعمارية.

بالنسبة للتسنين الايديولوجي، يسعى النص إلى تقديم إدريس كقوة فاعلة ممثلة لقيم الايجاب والخير والنزاهة، وتجريد القوى الفاعلة الأخرى، خاصة جماعة الطلبة الفوضويين مع هذه القيم، واعتبارها ممثلة لقيم السلب والانتهازية. وبهذا التقابل في القيم، يفصح النص عن الدلالة التاريخية لهذه القوى الفاعلة المتصارعة، لأنه يكشف عن تراتبية اجتماعية مختلفة في مواقفها ومصالحها من الاستقلال، وعن دور فئة الأعيان في استغلال فترة الاستقلال لتكريس وتوطيد مصالحها الطبقية، التي تجلت في تسابق أبنائها على المناصب الادارية العليا، على الرغم من أن مواقف هؤلاء الطلبة الفوضويين كانت متذبذبة من الحركة الوطنية.

بهذا التقابل، يكشف النص عن قيمه الرمزية والايديولوجية، يسعى إلى تثمين قيم إدريس، وتنديد قيم الطلبة الفوضويين، ولعل في تعاطف كل من السارد وشعيب مع مأساة إدريس، ما يفسر هذا التثمين لمسار هذه الشخصية.

يشكل إدريس إذن - كقوة فاعلة - مرجعية قيمية، تقاس عليها كل القيم والأحكام المبوثة في النص، فهو كما رأينا يمثل رؤية المثقف الوطني الأصيل، ومحدد ايجابا بقيم النزاهة والخير والصدق، في حين أن القوة الأخرى (الطلبة الفوضويون) محددة سلبا بقيم الانتهازية والغش والخداع. إن هذا التخصيص في التعامل مع شخصية إدريس، هو ما يفسر وجود كون دلالي (ايديولوجيا) خاص بإدريس، يعمل النص على تثمينه وإبرازه بالمقارنة مع قيم وأفكار القوى الفاعلة الأخرى في النص، فالسارد وشعيب ينتهيان إلى تمجيد سيرة إدريس وتثمين مسيرته الفكرية، وهذا التثمين يعكس تعاطفهما مع إدريس. إن الغاية من هذا التعامل الخاص مع إدريس تكمن في استمالة القارئ إلى دائرة قيم إدريس، بحيث إنها تطرح كشخصية، تقوم بنشر مجموعة من القيم والأفكار، دون إعطاء القارىء فرصة القيام بتأويله الخاص من غير مساعدة وتدخل السارد وشعيب.

إن النص يتعاطف مع نموذج المثقف الذي يمثله إدريس، وهو ما يعني أن النص يثمن القيم الرمزية والمواقف المرتبطة بهذا النموذج، وهي قيم الصدق والوطنية الخالصة، والنزاهة في المواقف، أي كل ما يجسد قيم الايجاب. لقد كان مآل إدريس بوصفه نموذجا للمثقف الوطني المستقل الإحباط والإخفاق، وهو ما يشي بوجود تعاطف مع هذا النموذج وتثمين لمبادئه وقيمه وموقفه. ولعل اتفاق السارد وشعيب في انقاذ أوراق إدريس من الضياع وتحويل إخفاقه إلى انتصار، وإعطاء معنى لموته، ما يؤكد هذا التمجيد لهذه الشخصية ولقيمها وأخلاقها، وهي مواصفات تجعلها جديرة بالاهتمام والخلود، يقول شعيب مخاطبا السارد: «تريد أن يطمس ذكره» (ص: 9).

يقدم النص شخصية إدريس في صورة ايجابية، تقترن بالتضحية والعصامية والوطنية الصادقة، وهو ما يشكل تفريدا لهذه الشخصية.

في مقابل هذا التعاطف مع المثقف الوطني المستقل، ممثلا في شخصية

إدريس، يدين النص نموذج المثقف الانتهازي، الذي تمثله جماعة الطلبة الفوضويين، ويشجب القيم المرتبطة به مثل الانتهازية والخداع والكذب. لذلك يقدم النص هذا المثقف الانتهازي في صورة سلبية، فجماعة الطلبة الفوضويين لم يكن لها من هم في فرنسا سوى اللهو والعبث، في حين أن وجودها في فرنسا كان من أجل الدراسة والتكوين المعرفي، لذلك سيمتعض إدريس من العيش مع هذه الجماعة، وينظر إليها بازدراء واحتقار «هذه الجماعة المعروفة بخمولها وحدة لسانها وعجزها عن الانسجام مع الجو الثقافي الفرنسي» (ص: 75).

تقدم - إذن - «أوراق» خطابا حول الرؤى المتصارعة في الفترة المستلهمة تخييليا، وهي فترة ما قبل الاستقلال وما بعده (1935 - 1975). في هذه الفترة تتصارع رؤيتان، الرؤية الاجتماعية للمثقف الوطني المؤمن بقضيته الوطنية ايمانا صوفيا، منزها عن المصالح الحزبية الطبقية، ورؤية المثقف الانتهازي، الذي يتصيد الفرص للتسابق على المناصب السياسية.

وتكشف «أوراق» عن الجذور الاجتماعية والطبقية لهذا الصراع، إذ ينتمي المثقف الانتهازي إلى فئة الأعيان والاغنياء في هذه الفترة الدقيقة من تاريخ المغرب، في حين ينتمي المثقف الوطني إلى الفئة المتوسطة.

في هذه الظروف التاريخية الحاسمة عاش إدريس، ودخل في صراع حاد مع المعمر والخونة والطلبة المغاربة المتقاعسين، يدفعه إلى ذلك ممارسته للسياسة كمبدأ وسلوك أخلاقي، وتشبعه بأفكار الحركة الوطنية. وكان يرى في الاستقلال مسألة مصير، يتوقف عليها مستقبل الجماهير الشعبية ووحدة الوطن، وخطوة أساسية للتحديث والتطور. لكن بمجرد حصول الاستقلال شعر إدريس بالفرق المرعب بين الطموحات والواقع، إذ كشف الاستقلال عن مغرب شيخ ينبذ قيم التطور والتحديث، وقد عبر إدريس عن هذا الواقع المفجع بمرارة فظيعة: «حلمنا بمغرب شاب للشبان، مغرب عادل حازم ينظر إلى الامام ويعمل بهمة وطموح، فكشف لنا عن مغرب شيخ للشيوخ، ينبذ كل يوم مقياسا جديدا من مقاييس العصر. كنا طفيليين في مغرب الأجانب وهانحن أجانب في مغرب الأشباح العائدة» (ص: 157).

إن فئة المثقفين الوطنيين المستقلين الذين يمثلهم إدريس، رفضت المشاركة في واقع الزيف الذي كشف عنه الاستقلال، واستغلته جماعة الطلبة الفوضويين لاقتسام المناصب السياسية العليا فيما بينها، وهذا ما جعلها تشعر بالغربة في بلادها، وتتجرع مرارة الخيبة والاخفاق.

يلاحظ أن النص يركز على فئة المثقفين الوطنيين، الذين يمثلهم إدريس، وقد اتسمت هذه الفئة بقيم الصدق والنزاهة والوفاء، ودخلت في صراع مع المعمر والخونة، ومع المثقفين غير الوطنيين. ولعل هذه المواصفات النبيلة، كانت سببا في إخفاق هذه الفئة، وهذا ما يستشف من قول شعيب حين اعترف بأن «إدريس أودى به ايمانه» (ص: 243). فهذه الجماعة من المثقفين أودى بها صدقها واخلاصها في وطنيتها، على خلاف ذلك استمرت فئة المثقفين غير الوطنيين في الوجود، وكيفت الاستقلال مع مصالحها الذاتية والطبقية.

مما تقدم يتبين أن «الصراع بين الفئات والطبقات الاجتماعية اتخذ طابعا طبقيا:

طبقة مشكلة من أغلب البورجوازيين تريد أن تحافظ على مصالحها الطبقية وتربطها بالوجود الاستعماري، ولما أحست أن الاستقلال «المنبوذ» أصبح حلما محققا، اندفعت بكل قواها للإنابة عن المعمر في تسيير الاقتصاد المغربي. وطبقة أخرى مشكلة من الفئات العريضة من السكان ومن البورجوازية الصغيرة، ومن ثلة من البورجوازيين الوطنيين، تربط التقدم الاجتماعي بالقضاء على المعمر وأتباعه وبتسطير برنامج وطني لإصلاح البنيات الاجتماعية والاقتصادية المنخوبة» (13).

إذن، كيف تتمظهر أزمة المثقف العربي في نص «أوراق»؟

إن هذه الأزمة تتخذ صورا متعددة:

1 - أزمة نماذج ابستيمولوجية: يمثل «شعيب» نموذج المثقف الذي يتخذ من التراث العربي الاسلامي نموذجا معرفيا لمعرفة الذات ومعرفة العالم، والبحث عن سبل التطور، ويمثل «إدريس» نموذج المثقف الذي يتخذ من الثقافة الغربية نموذجا لمعرفة الذات ومعرفة العالم. لقد اعتاد الفكر العربي أن يسمى نموذج «شعيب» بالمثقف «السلفي»، ونموذج «إدريس» بالمثقف «اللبرالي».

والجدير بالتنويه أن نص «أوراق» يعرض هذين النموذجين في حالة تفاهم وتفاعل، وليس في حالة صراع وعداء، ذلك أن كل واحد منهما يحاول أن يتفهم الآخر في إطار من الموضوعية والمحبة والصداقة، بعيدا عن علاقة الاقصاء والإلغاء والتهميش.

«هكذا يوجد على الساحة العربية برنامجان يتفقان في الهدف، محو التخلف، ويفترقان في الغاية: الأصالة بالمحافظة على الموروث، أم النبوغ في إطار التراث الانساني المشترك (مهما كان مدلول هذه الكلمة)؟ الواقع أن كلا البرنامجين بقي حتى اليوم مجرد دعوى ولم يخرج أي واحد منهما إلى حيز الوجود: والنخبة العربية تتأرجح منذ عقود بين البرنامجين لأسباب متعددة لامجال لتفصيلها هنا، مع ما لذلك التأرجح من عواقب سلبية على الوضع التعليمي والثقافي في الوطن العربي» (14).

فإلى متى سيظل هذان النموذجان في حالة صراع وتنابذ؟

2 - أزمة نماذج أخلاقية: يمثل إدريس نموذج المثقف العربي المؤمن بالقضية الوطنية إيمانا صوفيا، فهو في نضاله الفكري والسياسي، يتنزه عن أغراضه الشخصية، فلا يبحث عن شهرة أو مجد أو تزلف من السلطة، ويترفع عن المصالح الحزبية الضيقة، فلم يكن ينتمي لجهة سياسية ما، لقد كان يرتبط بالشعب ولا يربط نضاله بطبقة اجتماعية واحدة: وظل يناضل من موقع المثقف الوطني الحر، غير المنتمي لحزب ما أو طبقة ما. يقابل إدريس جماعة الطلبة الفوضويين، الذين يمثلون نموذج المثقف الانتهازي، فهم لم يكن لديهم من هم في فترة الاستعمار سوى اللهو واقتناص فرص اللذة والمتعة في فرنسا، في حين يعيش الشعب المغربي تحت ظلم الاستعمار، وحين حقق المغرب الاستقلال، عادوا مهرولين للتكالب على المناصب السياسية والادارية العليا.

ينتج عن هذا التقابل في الرؤيتين، تقابل في السلم الأخلاقي، ذلك أن النص يقدم إدريس نموذجا ثقافيا ممثلا لقيم الخير والايجاب والنزاهة، ويقدم جماعة الفوضويين نموذجا ثقافيا ممثلا لقيم السلب والخداع والإنتهازية والكذب، وهو ما يطرح هذا التساؤل إلى أي حد ما يكون المثقف ملتزما أخلاقيا إزاء القضية التي

يدافع عنها؟ كثيرا ما يتحدث المثقفون العرب عن مطلب الديمقراطية في المجتمع، إلى أي حد ما هذا السلوك الديمقراطي حاضر في علاقاتهم، وفي مؤسساتهم المدنية: الأحزاب، الجمعيات الثقافية والمنتديات السياسية واتحادات كتاب العرب....؟

3- أزمة مجتمعية: لقد عاصر إدريس مرحلة حاسمة من تاريخ المغرب، هي فترة الصراع ضد الاستعمار، وكان لهذه الفترة دور في دفعه إلى الانخراط في العمل السياسي، إن هذا الانخراط في العمل السياسي، سيكشف له عن حقائق مرعبة، تعمق احساسه بالعزلة والاحباط والاغتراب، وأهم هذه الحقائق المفجعة خمول الشعب المغربي وتدني وعيه السياسي، يقول: «رأي الجمهور المغربي هو (ادخل راسك) فكرة التضحية في سبيل الجماعة لا يقول بها إلا القليل فتصبح الوطنية لون الذات القوية، عنوان ميل الفرد إلى الحياة المأساوية».

إن الأزمة هنا نابعة من تخلف المجتمع، الشيء الذي يعمق الفجوة بين المثقف والمجتمع، ويطرح مشكل التواصل بين المثقف والجمهور الواسع، خاصة إذا كان هذا الجمهور يعاني من مشاكل الأمية وتدني الوعي السياسي والثقافي. إن هذا الواقع الاجتماعي المتدني يولد عند المثقف ردود فعل ارتكاسية ونكوصية، قد تفضي به إلى فقدان الثقة في تغيير المجتمع.

4- أزمة ذاتية: لقد أدى إخفاق مشروع الاستقلال في المغرب خلال بداياته إلى صدمة إدريس، إذ رأى طموحاته تنهار في زحمة الهرولة على المناصب السياسية العليا من طرف الوصوليين وأعداء الوطن. لقد كان يحلم بمغرب مستقل، يبني مستقبله واستقلاله على قيم التحديث والعقلانية، فإذا بالاستقلال يكشف عن مغرب شيخ تقوده زمرة من المثقفين الانتهازيين، يقول: «حلمنا بمغرب شاب للشبان، مغرب عادل وحازم ينظر إلى الأمام ويعمل بهمة وطموح، فكشف لنا عن مغرب شيخ للشيوخ، ينبذ كل يوم مقياسا جديدا من مقاييس العصر. كنا طفيليين في مغرب الأجانب، وها نحن أجانب في مغرب الأشباح العائدة» (ص: 157).

5- أزمة الصراع الفكري والوجداني: لقد تعلم إدريس على يد النصارى، وتشرب علوم الغرب الحديثة، وكان هذا التعلم مصدر ابتعاده عن تراثه الفكري العربي والاسلامي، ومصدر صراع فكري ووجداني في شخصيته، هذا الصراع أفضى إلى زعزعة وحدته النفسية وفقدانه الانسجام مع ذاته وتقاليده. ومما له دلالة في هذا الاطار، أن أمه عندما ولدته نذرته ألا يتعلم على يد النصارى الكفار، وأن يتعلم على يد شيوخ فاس المسلمين، إلا أنه سيخالف هذه الوصية ويتعلم علوم الغرب، فهل كانت أمه تعلم بالمصير المأساوي الذي سيؤول إليه؟ إن الأمر لا يخلو من ايحاءات دينية وميثولوجية، فكأن هذا الاغتراب هو نوع من الخطيئة، خطيئة مخالفة نبوءة الأم، والأم هنا قد تكون استعارة للأصل وللماضي وللهوية.

لقد كان للفكر الفلسفي الغربي أثر حاسم في تعميق انفصام إدريس عن أسرته ووطنه وتراثه وحضارته، إن هذا الاغتراب له علاقة بما يسميه عبدالله العروي «الوفاء للماضي وللأب»؛ لقد أحس إدريس أن الثقافة الغربية تهدده في هويته وجذوره، يقول العروي: «لابد أن

تحس أن شيئا يضيع منك من تراثك ووجدانك».

إن هذا الصراع الفكري الوجداني يعكس صراع التراث والحداثة في شخصية إدريس باعتباره مثقفا. فهل استطاع المثقف العربي أن يحسم هذا الصراع الفكري الوجداني في نفسه؟

6ـ أزمة عاطفية: إن علاقة إدريس بالمرأة ستضاعف من اغترابه عن نفسه وعن وطنه، فمنذ طفولته كانت علاقته بالمرأة مشوبة بالنفور والحذر والتباعد، بحكم طبيعة المجتمع المغربي التقليدي، الذي كان يضرب حصارا على المرأة خلال هذه الفترة، ولقد تعمقت أزمته العاطفية بشكل مأساوي في فرنسا، لأنه لم يستطع أن يقيم علاقات مع الفتيات، مثل بقية الشبان، فقد ظل يحتقر أصدقاءه الذين انخرطوا في معاشرة النساء، يقول: «أتظاهر باحتقار زملائي لأنهم يلهفون وراء الأنثى» (ص: 78).

إن فشل إدريس في إقامة علاقة سوية وطبيعية مع المرأة كان مصدر عزلته واكتئابه، بل مصدر صراع نفسي حاد بين رغباته والواقع، يقول: «إذا صح العزم لماذا الحزن؟ أعوض تناقضا بآخر، أعيش في حرب دائمة في ظل كآبة لا نهاية لها. وأثناء الليل أحلم كما لو كنت بلا رغبة بلا شهوة! » (ص: 87).

كيف هي علاقة المثقف العربي بالمرأة؟ وإلى أي حد ما استطاع أن يتخلص من قيم الأنانية والتملك والأبوية في علاقته بالمرأة؟

الهوامش:

1ـ عبدالله العروي: «أوراق» المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 1996م.

2ـ سيزا قاسم: «روايات عربية قراءة مقارنة»، منشورات الرابطة، الطبعة الأولى 1997: ص: 110.

3ـ يثير نص «أوراق» إشكالا أجناسيا، عالجناه في دراسة بعنوان «شعرية السيرة الذهنية في أوراق» ستنشر في مجلة الآداب البيروتية.

4ـ انظر أعماله الفكرية: «أزمة المثقفين»، «ثقافتنا في ضوء التاريخ «الايديولوجية العربية المعاصرة»، «العرب والفكر التاريخي».

5ـ عبدالله العروي: «من التاريخ إلى الحب» (حوار) نشر الفنك 1996، ص: 19ـ20.

6ـ د. سعيد بنكراد: «شخصيات النص الروائي»، منشورات جامعة المولى اسماعيل، كلية الآداب، مكناس، 1994، ص: 117.

7ـ نفسه: ص: 118.

8ـ محمد الداهي: «عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب» (حوار) نشر الفنك، المغرب، 1996، ص: 54.

9ـ «عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب»، ص: 55.

10ـ نفسه، ص: 53.

11ـ عبدالله العروي: حوار مجلة الآداب عدد 1ـ2/ 1995 ص: 12

12ـ عبدالله العروي: من التاريخ إلى الحب، ص: 53ـ54.

13ـ محمد الداهي: «دينامية الاقراء» منشورات فضاءات مستقبلية 1996، ص: 67.

14ـ عبدالله العروي: «ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي الطبعة الثالثة 1992، ص: 202.



الكتابة إلى بياض

«مابعد الحداثة والنص الأخير»

• مالك بوذيبة / الجزائر

بعد سقوط نظرية الحداثة، تسعى الحداثة البعدية – أو ما بعد الحداثة – الآن إلى إقامة نظام عالمي شمولي جديد وأخير يلغي جميع الأنظمة الإكليروسية القديمة، سواء على مستوى الفكر والمعرفة أو حتى على مستوى الحضارة ككل.

وإذا كان هناك في الغرب من أعلن – بدافع من ميولاته العاطفية، السياسية والإديولوجية – عن نهاية التاريخ وبلوغ الحضارة شكلها النهائي والأخير من خلال «الرأسمالية العالمية الجديدة» فإن هناك عندنا من المثقفين الحداثيين من لا يزال متشبثا بأوهام «الحداثة»، حتى تحولت هذه الكلمة عندنا – لكثرة ما أحيط

بها من هالات القداسة – إلى «جان» – بتعبير المرحوم بختي بن عودة – أو إلى ما يشبه «العنقاء» في الأساطير القديمة، فإذا صح أن لكل شعب في كل عصر حقائقه وخرافاته، فإن خرافتنا الجديدة الكبرى – لا حقيقة عصرنا – الساطعة هي هذه الحداثة المعطوبة – بتعبير كل من «محمد بنيس» و «عمار بلحسن».

إن أكبر دليل على خرافية الحداثة ولا حقيقيتها، هو أنها لا تكاد تشرع في بناء شيء، إلا لتبدأ في هدمه من جديد وهكذا، فالتطور التقني في مجال وسائل الحضارة – الطب وحقوق الإنسان على سبيل المثال – يقابله تطور آخر في مجال إنتاج وسائل الموت والدمار (الأسلحة والقنابل بأنواعها) كما أن التقدم الذي أحرزته البنيوية، في مجال الكتابة والتشكيل قاد إلى نوع آخر من التفكيك والتفكك، وضع الكتابة، والحداثة، والعالم ككل موضع تساؤل أخير، فهل هي النهاية؟ أم أنها البداية؟ هل ستكون السيادة في الأخير للفوضى والعماء والواقع المتشظي واللاعقل، أم سينجح الاتجاه العقلي الموضوعي والنقدي الجديد في إيجاد دلالة ما.. أو دلالة ممكنة لتجاوز هذا التشظي، والعماء والفوضى؟.

أولا: وضع اللغة من التمثيل إلى التشكيل

يرتبط مجال تطور الكتابة جدليا، بمسار تطور اللغة، التي لم تكن في ظهورها الأول – حسب «ميشيل فوكو» إلا نسقا أوليا لمجموعة من العلائق أو «التمثيلات» التي تربط بين «الكلمات والأشياء» ربطا مباشرا، لا يذهب إلى ما هو أبعد من تسمية «الموجودات» بأسمائها الأولى التي تكون قد سبقتها إلى الظهور والأنوجاد عبر الكتب المحفوظة، ذلك لأن ما وضعه الله في العالم الأول أول مرة هو «الكلمات»، لذلك فإن «آدم حين علم الكائنات أسماءها الأولى، لم يفعل سوى أن قرأ هذه العلامات المرئية الصامتة». وهكذا لم يفعل «ميشيل فوكو» نفسه – في شأن تفسيره لمنشأ اللغة – سوى أنه أعاد قراءة «الكتب المقدسة» التي تتفق جميعها على أن «المكتوب سابق للمنطوق»، وهذه الوظيفة «التمثيلية» الأولية، التي للغة هي ما يفسر تمركز «نظام الخطاب» النقدي التقليدي كله حول نظرية التفسير أو المعنى. لكن ومع الظهور المتأخر للأدب والذي يعتبره «ميشيل فوكو» بمثابة الظهور «الثاني» والحقيقي للغة، فالأدب «هو الظهور الثاني لكيان اللغة الحي» وابتداء من القرن التاسع عشر «حيث أبان الأدب اللغة في كينونتها» سوف تتحول اللغة من مجرد «وسيلة» للتمثيل والتفسير إلى «موضوع للمعرفة»، تتناوله الدراسات الحديثة بالبحث كغيره من المواضيع، ومن الآن سوف تمتلك اللغة خطابها الخاص بها كإحدى وسائل الإبداع المهمة، لتظفر على وظيفيتها الحقيقية بين وظائف «التشكيل» الأخرى (الخط، الرسم، النحت، المسرح.. إلخ)، «ومن الآن فصاعدا فإن اللغة ستنمو دون إقلاع ودون نهاية محددة ودون وعد»، (وهو ما سوف نتطرق إليه لاحقا من خلال تتبعنا لمسار تطور» «مستويات التشكيل اللغوي») وهذه الإزدواجية الوظيفية أو «الوظيفة الإزدواجية للغة» (التفسير، التشكيل) هي ما طبع النقد الحديث بطابع المشاكسة والإختلاف، كالصراع الدائر الآن بين الأصالة والحداثة في مجال النقد الأدبي، وهو صراع ناتج في الأساس من الاختلاف الكلي في النظر إلى مسألة اللغة كما أنه امتداد طبيعي

للثنائية الفكرية التي طبعت كل أشكال المعرفة في العصر الحديث، والتي شطرت كل شيء إلى ظاهر وباطن عبر الفينومنولوجيا وعلم النفس وغيرهما.

لنقل أن حيرة المناهج الحديثة في مجال التعامل مع اللغة هي حيرة العارف الذي لا يستطيع أن يفصل بين زمنين: زمن يؤمن بالمعنى وهو الماضي، وزمن يؤمن بالدلالة وهو الحاضر، وستكون الحيرة أكبر حين يتعلق الأمر كما سوف نرى بالبحث عن دور ثالث للغة في الزمن الثالث، والذي هو المستقبل؟.

ثانيا: مستويات التشكيل اللغوي

1- النص القديم والبعد الأحادي للغة:

يقدم النص القديم نفسه بصورة مباشرة، كخطاب مباشر لا يثير أية إشكاليات على مستوى «الرؤية» ولا أية أسئلة على مستوى «التشكيل» وهذا يعود إلى انعدام التصور الفلسفي الذي يحرك الفكر ويحرض اللغة، إن «القصيدة العربية القديمة» على سبيل المثال، قدخلقت «نمطا واحدا» من التعبير سواء من خلال الإلتزام «بمضامينها» المحدودة، والمحددة سلفا (المدح، الغزل، الوصف، الرثاء...)، أو من خلال الإلتزام «بشكلها العمودي «القائم أساسا على التشطير، وعلى البحور الشعرية المحدودة كذلك (ستة عشر بحرا فقط)، وقد أدى هذا الجمود المركب، إلى ارتباط النص القديم نقديا «بنظرية التفسير» وهي نظرية لا تقدم سوى قراءة تفسيرية، انطباعية سطحية وعاطفية عابرة، تعيد إنتاج النص من جديد في لغة كلاسيكية نثرية ميتة، لا يهمها من النص في حقيقة الأمر سوى إبراز الجوانب الإيجابية والسلبية فيه وهي نظرية قيمية أخلاقية كثيرا ما تنسى النص لتصب نقدها على الكاتب.

والنص القديم «شفاهي» لفظي يعتمد في تبليغ خطابه بالدرجة الأولى على «الصوت» وعلى «السماع» (لذلك ضاع الكثير من النصوص الجاهلية عنا، لأنها تكون قد ماتت بموت رواتها) وهو يعتمد بالدرجة الثانية على «الموسيقى» اللفظية «السجع» أو على أوزان الشعر «القوافي» لأن الكلام الموزون المقفى أو المسجوع، يكون سهل التداول والحفظ، لذلك وصل إلينا من الشعر الجاهلي ما سهل حفظه (في الذاكرة وفي الأغاني) لأن تدوينه أو تقييده بالكتابة لم يتم إلا في العصر الإسلامي.

2- النص الحديث من الشعرية إلى التشكيل البصري:

أما النص الحديث، أو الجديد فيقدم نفسه، كقطيعة وكعلاقة فارقة تكشف عن المستوى الكبير الذي توصلت إليه منجزات «الحداثة» في مجال تعاملها مع اللغة، لقد حول «النص الجديد» اللغة من مجرد وعاء حامل للدلالة، إلى «فضاء مفتوح» على كل أشكال «التجريب»، وأعتقد أن اللغة قبل أن تصل إلى ما وصلت إليه من تطور، قد مرت عبر طروحات الحداثة وفتوحات النص الجديد بمرحلتين أساسيتين هامتين، الأولى «نظرية حسية»، استفادت فيها من الشعر والسوريالية، والثانية «تقنية بصرية» استفادت فيها من لعبة البياض والسواد، ومن جماليات الفنون التشكيلية، وسوف لن نأخذ إلا بخناق النصوص العربية في حدود ما هو متيسر لدينا في محاولة التدليل على ما يمثل هذا «النص الجديد» الذي يتميز في اعتقادي بأربع مميزات رئيسة نحاول الإلمام بها عبر هذه القراءة

المتسرعة:

أ- (1) - في المقام الأول يبرز اهتمام الحداثة العربية بشعرية اللغة كسمة أولى بارزة من سمات التأسيس للنص الجديد نص مشبع بالرموز متعدد الأبعاد ينهض بفعل الإيحاء واستنهاض الطاقات التعبيرية الخفية التي للغة، والقادرة على إنتاج الدلالات الشاعرية إلى أبعد مدى كذلك كان «بول فاليري» يردد أن الشعر هو نوع من «الرقص بالكلمات» يهدف إلى الإقامة طويلا في الشعور وفي الذاكرة بما يثيره من انفعالات، على خلاف الكلام العادي الذي يتلاشى بمجرد أن يحقق غايته التبليغية، وتبرز كتابات «جبران خليل جبران» النثرية في العربية خصوصا في «الأجنحة المتكسرة» كإحدى النماذج التي تكشف مدى استفادة النص الجديد من الشعر في بناء لغته الخاصة.

(2) - وفي المقام الثاني تهتم الحداثة «بالغموض» وترفعه كأحد العلامات الدالة على استقلالية سلطة اللغة، وحسب «رومان جاكوبسون» فإن الغموض هو الوشيجة التي لا يمكن أن تمحي من كل رسالة تتمحور حول ذاتها، وهو حسب «جان ميشيل آدم» الصفة الفارقة بين الشعر واللاشعر وقد ارتبطت هذه الصفة بالشعر خصوصا نظرا لما تتطلبه لغة الشعر من «رمزية» وحسب الناقد «رضا بن حميد» فالشعر «خطاب متميز يضمر أكثر مما يصرح، يوحي، يأبى أن يفصح عن ظاهرة، أو عن حقيقته من الوهلة الأولى بل تراه يمعن في التخفي والتكتم والخداع وراء شعرية الكلمات وفي هذا الإطار - إطار الغموض - تتحرك اللغة وتنهض من ركام الذاكرة وفوضى الأشياء في عالم فاجع لتؤسس كيانها وخصوصية ذاتها التي تنبع من خصوصية قولها وتقدم تشكيلا جديدا للعالم والأشياء، ينفصل عن الواقع ويذهب في اتجاه أفق يبقي على احتمالات القراءة وكثرتها، وفي الشعر العربي الحديث يشمخ الشاعر الكبير «أدونيس» بقامته على اللغة ليعمد نفسه «فارسا للكلمات الغريبة» كما نعت نفسه في «أغاني مهيار الدمشقي».

ب/- (1) - ومن الناحية التقنية أو التشكيل يبرز اهتمام النص الجديد بلعبة «البياض والسواد» كاستراتيجية جديدة تهدف إلى تكثيف النص ومنح اللغة قوة خارقة على التبليغ، من خلاله إضافة «القوة التحقيقية للبياض» إلى قوة السواد، فالبياض لم يعد هامشا للنص بل هو «الروح» التي تتلبس «جسد» النص، أو هو «الهواء الذي يتنفسه النص» حسب «بول كلوديل» لذلك فإن قراءة النص الحديث لابد أن تمر عبر قراءة كل السواد والبياض معا، في علاقة كل منهما بالآخر وهي علاقة جدلية تقوم على التكامل والإضاءة، فالبياض يكمل السواد إما بالإضافة كأن يقول ما عجز عن قوله النص المكتوب، بسبب ما كالرقابة مثلا أو بالإضافة كأن يصبح للبياض خطابه الخاص به، والذي يقوله في استقلالية تامة عن المكتوب، وفي أحيان كثيرة يحمل البياض مضمونا مخالفا تماما لما هو مقيد بالسواد، وهنا يصبح البياض «نصا داخل النص» ويمكن إيجاد نماذج كثيرة في العربية للنصوص التي استعمل فيها أصحابها، هذه التقنية الحديثة في الكتابة، كما هو الحال مثلا بالنسبة «لمحمود درويش» و «سعدي يوسف» في معظم تجاربهما الأخيرة.

(2) - وأعتقد أن آخر محطة توقف عندها قطار الحداثة في رحلة تشكيل

النص الجديد هي محطة «تفضئة النص» أو «التشكيل البصري للغة» (ومن المؤكد أننا لسنا على اطلاع كاف بما ينتج الآن في الغرب، لذلك سوف لن نأخذ بطبيعة الحال إلا بما هو لنا وبين أيدينا)، وما هو بين أيدينا الآن يشير إلى «تداول الحواس» على اللغة، فبعد أن كان النص القديم يعتمد على الصوت بالدرجة الأولى- كما سبق أن أوضحنا – فإن النص الجديد الآن يفتح نفسه على تقنية اللوحة والصورة، مستفيدا من الفنون التشكيلية الحديثة، ومن ثورة العلم في مجال «البصريات» وتبدأ عملية «التشكيل البصري» في النص الحديث، من خطوط بيانية بسيطة في الأول، كاتجاه الكتابة في العربية من اليمين إلى الشمال، أو كاستعمال نوع معين من الخطوط (الخط المغربي مثلا)، وهو ما يمكن اعتباره بداية الإنطلاق، أو «درجة الصفر» في التشكيل البصري، أما الإنطلاقة الحقيقية فتبدأ من استغلال «فضاء الصفحة» بشكل مغاير للكتابة الطبيعية، كترك البياض عند الكتابة بالعربية على يمين الصفحة بدلا من يسارها حتى يبدو النص لمن ينظر من بعيد كما لو كان مكتوبا باللاتينية، أو كوضع بعض المقاطع من النص داخل إطار خاص مربع أو مستطيل (اكرو) مما يعطي الإنطباع بوجود «صفحة داخل الصفحة» حسب «ميشيل بوتور» وهذا كله يستطيع أن يظفر به القارىء في كتابة الشاعر «سعدي يوسف» خصوصا في ديوانه «الأخضر بن يوسف ومشاغله» أما في كتابات الشاعر «محمد بنيس» فيستطيع القارىء أن يظفر بأشكال بديعة أخرى من التشكيل، تتميز أساسا باستغلال «جماليات الخط المغربي» الشهير خصوصا في ديوان «باتجاه صوتك العموي»، ولا يأتي الإهتمام بالخط المغربي من قبل «محمد بنيس» (المغربي الأصل) كنوع من الإرتباط العاطفي بالتراث فقط لكنه يهدف إلى ربط التراث بالحداثة أيضا، فالخط المغري «خط يدوي» وهذا ما يجعله قريبا من «الأشغال اليدوية» مما يجعل الكتابة به نوعا من أنواع «المهن التقليدية» نظرا لما يتميز له من ليونة و «انسيابية» تجعله قريبا من الماء أو «الدم» وهذا ما جعل الناقدة العربية «يمنى العيد» تفسر هذه العلاقة «الأيقونية» بين الخط المغربي والنص الحديث بأنها «محاكاة لنزيف همومنا المعاصرة، ونزيفنا معها».

أما علاقة النص العربي الحديث بالرسم فيمكن إيجاد نموذجها أيضا في أعمال «سعدي يوسف» الأولى وخصوصا في ديوان «قصائد مرئية».

أما علاقة النص العربي الحديث بالرسم فيمكن إيجاد نموذجها أيضا في أعمال «سعدي يوسف» الأولى بالرسوم التعبيرية سنة متبعة قلما تتخلى عنها الصحف والمجلات السيارة المهتمة بنشر الشعر، وهكذا، صار بإمكان المتذوق للفنون التشكيلية أن يجد ضالته في النص الأدبي الجديد، وهو ما يمنح النص الحاضن الكبير لمختلف الفنون والثقافات الإبداعية، حيث تصير متعة القراءة متعة مزدوجة بعد أن أصبحت مقرونة بمتعة المشاهدة هذا في الشعر، أما في الرواية والقصة، فلم يرق استغلال فضآت الصفحة ذلك المستوى الذي بلغته القصيدة، لكننا لا نعدم وجود أشكال أولية من جماليات التشكيل البصري، نلتمسها خصوصا في تلك التنويعات المطبعية وكذا في بعض تقنيات الإخراج مثل كتابة بعض الكلمات، الجمل، أو

الفقرات بحروف بارزة، غليظة أو مائلة لتمييزها عن بقية النص، وذلك حين يتعلق الأمر بالإنتقال في الزمن من الحاضر إلى الماضي (الفلاش باك) أو مثل ترك بعض الفراغات (البياضات) بين المقاطع كتعبير عن الإنتقال الزمني، أو كشكل من أشكال الفصل بين الأجزاء أو كالإفصاح بلغة البياض عن كل مالا يمكن أن يقال لظروف ما، كالتابو أو الممنوع، سواء كان هذا الممنوع داخليا نفسيا، أو خارجيا كالرقابة على المطبوعات مثلا ومع ذلك لا نعدم في العربية وجود مثل هذه القصص والروايات التي استعملت تقنيات التشكيل البصري ولنأخذ على سبيل المثال لا الحصر، رواية «الوشم» لعبدالرحمن مجيد الربيعي، «ونجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم أو «دهاليز الحبس القديم» للحمداني حميد من تونس.. وغيرها.

ثالثا: إعلان موت الحداثة

بعد التشكيل البصري للغة والذي يعتبر آخر ما توصلت إليه البنيوية في مجال التعامل مع النص، تتوقف خيول الحداثة على عتبات البياض، لتطرح التساؤل من جديد حول ملامح نص المستقبل، نص ما بعد الحداثة، ما بعد البنيوية، وما بعد التشكيل. لقد جاءت التفكيكية بقيادة «دريدا» لتعلن موت النص، وتعلن موت الحداثة، وتهدم ذلك النظام القديم من التماثل القائم في البنيوية بين العالم واللغة أو بين الأشياء والكلمات، فما هي ملامح النص القادم، النص الأخير، ياترى؟.

قبل الإجابة عن هذا التساؤل، يجدر بنا أن نمر بالمراحل التي مرت بها الحداثة في طريق احتفائها بالمطلق وبالموت السيد، لأن سؤال ما بعد الحداثة هو سؤال الموت والمصير، وسؤال ما بعد البنيوية هو سؤال التفكيك والقلق ومن تأتي علاقة النص الأخير بالفلسفة كشكل جديد للبحث عن نظام شمولي وواسع لمعنى الكتابة في عالم ما بعد العلم والعقلانية والمنطق، فحين تطورت الكتابة في الشرق كان أقصى ما توصلت إليه هو «الصوفية» والآن كان أقصى ما توصلت إليه الكتابة في الغرب الحديث المتطور هو «السوريالية» هذه السوريالية التي لا تختلف في حقيقتها كثيرا عن الصوفية العربية المتقدمة زمنا ومعنى.

ففي الأول وكخطوة أولى، تم اغتيال الكورس، أو الصوت الجماعي داخل العمل الأدبي، على اعتبار أن الإبداع فاعلية ذاتية مرتبطة بالنفس، لا فاعلية عقلية بالذكاء، ومنه كانت الكتابة والإبداع، شكلا من أشكال معرفة النفس الإنسانية وسبر أغوارها، وقد لعبت نظرية التحليل النفسي دورها الكبير في هذا الإتجاه، مما أدى إلى سقوط مضامين الإلتزام والهموم الجماعية ويعتبر «بيان موت الكورس» الذي أصدره في البحرين عام 1984 كل من «قاسم حداد» و «أمين صالح» خير ما يعبر على هذا الإتجاه في الأدب العربي الحديث، أما بيان الحداثة لأدونيس ثم بعده بيان الكتابة لمحمد بنيس، فيعلنان بدورهما عن موت الكاتب (العازف المنفرد) وإعلاء سلطة النص المطلقة، حيث تصبح القراءة أهم من الكتابة، والمقروء أهم من القارىء، وفي الغرب يعتبر الشاعر «مالارميه» أول من أعلن موت الكاتب، متأثرا بفلسفة «نتشيه» العدمية حول موت الإله، وحسب مالارميه فإن كل متكلم في كل خطاب مكتوب أو ملفوظ هو الخطاب نفسه،

وهكذا يتم تتويج اللغة سيدة على نفسها وعلى العالم كله، وابتداء من الآن أي من «مالارميه» لم نعد نجد من يتحدث عندنا هنا أو في الغرب عن الكاتب، أو حتى عن القارىء (هذا الذي مثل الأعمى يسألنا بعد كل خطوة عن المعنى أو المغزى، هذا القارىء سنأخذه برفق وبصمت إلى أقرب مأوى للعجزة) إلا كما يتم الحديث عن شخص عزيز غائب.

لكن البحث عن كينونة مستحيلة للغة، قد قاد بدوره إلى تفكيكية «دريدية» عابثة، قادت النص عبر دهاليز الفلسفة إلى نوع من البحث عن الله داخل اللغة!، فلم نعد نسمع من يتحدث إلا على «الكينونة» وعن «المدلول المتسامي للكلمات»، وأحسن تعريف قرأته للتفكيكية يقول: «إنها طريقة لقراءة النصوص من قرب شديد» وهو تعريف يعني أن يلبس القارىء والناقد معا، أو كل واحد على حدة، نظارة مكبرة ثم يتقدم إلى النص فيما يشبه الدراسة المخبرية التي تأخذ بالتحليل جميع خلايا النص في دقتها وترابطها وامتدادها، كما أنه تعريف يتفق مع ما كان يعلنه «جاك دريدا» بنفسه مرارا من أن التفكيكية ليست نظرية، ولكنها مجرد طريقة أو «تكنيك» فما هي هذه الطريقة يا ترى؟.

لمحاولة فهم هذه الطريقة سوف نستعين بمصطلح «التطريس» الذي جاء به «جيرار جينيت» في كتابه المعنون «بالتطريسات» «فالطرس» هو «الرق» أو الرقعة الجلدية، التي كانت تقوم مقام ورق الكتابة في العصر القديم والصفة التي يتميز بها «الطرس» هي أنه يحافظ على الكتابات التي خطت عليه حتى بعد أن يتم مسحه والكتابة عليه من جديد، وهكذا الكاتب يكتب نصا ليطمس نصا آخر كتب قبله، فهو يكتب ويمحو في الوقت نفسه، لكن ما يمحوه يظل قابعا بين سطور النص الجديد، لذلك وبصورة عكسية، فإن قراءة النص الجديد، هي في الوقت نفسه مجموع قراءة للنصوص التي كتبت قبله أو «تحته» بتعبير أدق، إن هذه التقنية التفكيكية، تهدف إلى العودة بالنص إلى ينابيعه الأولى صعودا في التاريخ إلى الماضي وهذا من أجل حفر النص لاستكشاف طبقاته الأرضية (اللغوية) المترسبة فوق بعضها على مر الزمن وتوالي الكتابات وصولا إلى نواة النص الساخنة، التي شكلته في البدء، وهو أمر يشبه المستحيل، لأنه لا يوجد هناك «كتابة كلية ونهائية» لأي نص، ولسنا ندري هل نحن أمام نظرية مثالية في القراءة أم نحن أمام نظرية نسبية في الكتابة؟ ربما كنا أيضا أمام فلسفة جديدة في «عبث اللغة»؟ لنصغ بإمعان إلى هذه الفقرة المقتبسة من رواية «اللامسمى» لفيلسوف العبث واللامعقول «صومويل بكيت» وهي على لسان بطلة الرواية التي تقول: «يجب الاستمرار، لا أستطيع أن أستمر، يجب أن أقول الكلمات طالما أن هناك كلمات. يجب أن اقولها حتى تعثر علي وحتى تقولني، إنه عناء غريب، خطأ غريب. يجب الاستمرار ربما يكون ذلك قد حصل من قبل. ربما تكون الكلمات قد قالتني من قبل. وربما تكون قد حملتني إلى عتبة تاريخي أمام الباب الذي ينفتح على تاريخي الذي سيثير دهشتي واستغرابي فيما لو انفتح حقا»!.

ما معنى هذا؟ وهل لهذا «الهذيان» من هدف آخر غير الرغبة في الثرثرة، وقول أي شيء؟!، ربما كان ذلك صحيحا، لو كان الأمر يتعلق بمستوى عادي من مستويات الخطاب. ولكننا هنا أمام «مركز خطاب» وفيه تسكن «النواة الخفية للذات

المتحدثة» وهي ذات واعية جدا بذاتها وبما تقوله (على الأقل في المستوى الذي تحدده هي لنفسها داخل الخطاب) إنها ذات «حادثة» (موجودة) وذات «متحدثة» (تقول، ولها ما تقول، رغم كل شيء) وهي في الحقيقة مجموعة ذوات أو «ذات منشطرة» على نفسها إلى «ذوات»، كما لو أن «الذات المركزية» تقف وحيدة في غرفة مليئة «بالمرايا» فلا تعود تعرف من هي وأين هي، «المرايا هي الكلمات» والعثور على الذات الحقيقة (المركزية) يتطلب منها أحد الأمرين: إما أن تدمر جميع المرايا وتلتزم «الصمت المطلق» وإما أن تستمر في الثرثرة، والبحث عن ذاتها إلى ما لا نهاية بين مرايا الكلمات (من يتحدث هنا؟) إنه «السؤال النتشوي» القديم نفسه يكرر نفسه مرة أخرى، فهل نقول كما قال، «مالارميه»: (إنه النص)؟ نعم إنه النص يحدث نفسه بنفسه في رحلة التطريسات السيزيفية الشاقة وإنها لعودة ميمونة إلى التفكيكية الدريداوية، تحملنا إليها هذه المرة أنساق الكلمات الملفوظة لا المكتوبة. «يجب أن أقول الكلمات» وعبر فعل القول هذا «يجب الاستمرار» نعم يجب أن تستمر رحلة «التفكيك» بحثا عن «النص النواة» أو «مركز الذات» المتكلمة وسط تاريخها الحقيقي الذي هو بالتأكيد «تاريخ كل الكلمات» التي تكون حقا قد قالت (ها) ليس في زمان أو مكان ما، ولكن في جميع الأزمنة و الأمكنة، وربما تكون حقا قد قالت (ها) في اللازمان واللامكان، وفعل القول هذا يعود على «الكلمات» أكثر مما يعود على «المتكلم» لأن الكلمات هي التي تقولنا ولسنا نحن الذين نقولها كما نتصور، وبمعنى آخر فإن كلماتك كلها أو «تاريخ كلماتك» هو أنت، وحسب «مدان سروب» فإن «اللغة هي الشيء الذي أنا مصنوع منه، وليست هي الأداة التي أستعمل» وبالتالي «فإنه لو تم أن أعتقد أنني أستطيع أن أكون حاضرا في أي وقت، بصورة كلية أمامك فيما أقوله أو أكتبه» وبهذا يكون موت اللغة أو موت «تاريخ اللغة» (بما أنها عاجزة عن أن «تكوننا» تقولنا» هو موتنا نحن. ومن هنا كان إعلان ميشيل فوكو في نهاية كتابه «الكلمات والأشياء» عن «موت الإنسان».

رابعا: سلطة البياض التحقيقية:

هل يستطيع البياض أن يشكل نص المستقبل أو أن يحقق ما عجزت عنه الكتابة؟.

في أدب المراسلة نجد هناك نوعا من المراسلات يطلق عليه اسم «الخط الأبيض»، وفحواه أن يعمد المراسل إلى ورقة بيضاء فيطويها ويضعها في ظرف مغلق ثم يرسلها إلى المعني، وحسب الشاعر العراقي «محمد سعيد الصكار» فإن هذا النوع من الرسائل الموجعة المتبادلة بين الأهل والأصدقاء الحميميين يحمل عتابا قاسيا، ربما يكون مشوبا بالتقريع لأن حكمها أن ترسل بعد رسائل اعتيادية كثيرة لا يجاب عنها، فيعمد المرسل إلى هذا النوع من الرسائل وكأنه يقول لصاحبه: «لم يعد هناك ما يقال!»، أو ان لم يكن لديك ورق لتجيب عن رسائلي فإليك هذه الورقة!، وقد جرت العادة أن يبادر متلقي الخط الأبيض إلى الإجابة فورا، معتذرا وموضحا أسباب تأخره في الإجابة».

وهكذا لا نملك إلا أن نقف بدورنا، مبهورين ومندهشين لهذه السلطة السحرية الكبرى التي يتملكها البياض على نفوسنا، وهو ما أدركته وحاولت

الإستفادة منه النصوص الحديثة، سواء عبر لعبة السواد والبياض والدياليكتيكية الشهيرة التي أشرنا إليها سابقا، عبر «سلطة النص الغائب»، كأن يحمل النص خطابا مزدوجا قد يكون الخطاب الداخلي فيه مخالفا أو مختلفا تماما للخطاب المباشر الذي يقوله عبر اللغة المكتوبة أو السواد، ويمكن إيجاد هذا النوع من الخطاب المزدوج في قصائد «محمود درويش» المتأخرة منها بالخصوص، كما هو الحال في قصيدته «أحد عشر كوكبا قلبي» و «خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض «حيث تأخذ الفلسطينية أشكالا أخرى من الإفصاح عبر الموروث الديني أو التاريخي للشعب الفلسطيني أو للشعوب الأخرى التي تحمل معه جذورا مشتركة للمأساة (الهنود الحمر مثلا). يقول الدكتور «محمد الرميحي» في مقال له بمجلة العربي حول أزمة المثقف العربي: «قديما كان الكاتب يستطيع التخفي، ويستطيع تسريب الأفكار التي يريدها من تحت أنف السلطان، أما الآن، ومع تطور وسائل السلطة فقد أصبحت على معرفة بكل ألاعيب الكتاب، وأصبح عليه إما مواجهتها مواجهة صريحة، أو الإستسلام لسطوتها» وأنا أقول إن الكاتب الحديث أيضا أصبح أكثر قدرة على التخفي وعلى إبداء أساليبه وألاعيبه وأن يمرر ما شاء من الأفكار من تحت أنف الرقابة أو الجمارك دون أن يتحتم عليه الإستسلام لسطوتها.

إن لعبة البياض، أو النص الغائب هي الآن من أذكى المنافذ السرية التي يتم عبرها تهريب ممنوعات الفكر والإبداع، كلها في غفلة كاملة من الرقيب أو الظل الحارس، خاصة في بلدان كبلداننا العربية، يتمتع بقسط وافر من الحرية والديقراطية (ما شاء الله!)، فحسب الشاعر «رشاد أبو شاور» الفلسطيني فليس هناك المرض والفقر فقط من أعباء المبدع، فهناك الجهل والكذب والنفاق والتزوير والإدعاء والتخلف، ونحن المبدعون العرب نعيش – والحمد لله! – على كل هذه الأمراض ومعها الرقابة وسلسلة المحرمات...» وعلى هذا الأساس فإن انكماش الكتابة أمام البياض في أعمال الكتاب والمبدعين – العرب منهم بالخصوص– هو بحث عن نوع من التعويض عن حرية مفقودة أو مكبوتة، لم تستطع التعبير عن نفسها في ظل نظام ديكتاتوري قائم على المصادرة والإلغاء والتقييد، سواء على مستوى السياسة أو حتى على مستوى الفكر الآخر، فيقول الروائي الكبير «جمال الغيطاني»: كيف يمكن التعبير عن موقف ضد القهر في ظل وطأة أجهزة القهر عينها؟!»، أما غادة السمان فتؤكد بأننا كلنا كأدباء صرنا «لطفاء ككلاب الزينة ومدجنين ولا نلفظ كلمة الحرية إلا بتحفظ خوفا من خدش شعور الرقيب!».

فالبياض هو المتنفس الوحيد، وهو الهواء الذي يتنفسه الكاتب والنص معا في محيط يفتقد الأوكسجين، إنها حكاية الممنوع والمكبوت، تقول نفسها عبر البياض، بياض الورق وبياض عيون الكتاب المقموعين «كأسود السركات المروضة» بتعبير الشاعر «بلند الحيدري». ولكنها ليست حكاية الرقيب الخارجي فقط، إنها حكاية الرقيب الداخلي قبل ذلك فالرقابة النفسية أخطر على الكاتب من كل ثالوث محرم في الدين أو السياسة أو الجنس، فالخوف هو السلطة التي تحكم معظم كتابنا العرب من الداخل وتجعلهم

يعيشون حالة فصام «شيزوفرينا» رهيبة، حتى غدا الواحد منهم كما قال الكاتب المصري «أحمد عباس صالح» (يكتب لقارىء واحد ووحيد هو رئيس الجمهورية)!! بل إن الخوف امتد وتمادى ليصبح الخوف على الحرية خوفا منها فكلهم يتمناها، وكلهم يخشاها، كلهم يتغنى بها وكلهم يتوجس خيفة من حضورها، وهذا الشاعر السوري «ممدوح عدوان» يتساءل ساخرا: «ماذا لو فاجأتنا الحرية ذات صباح؟ ألن تضبطنا متلبسين بنسيانها أو خيانتها؟ فلقد تعودنا غيابها حتى أننا نرتبك في حضورها ولعلنا سنضبط أنفسنا ونحن نتمنى لو أنها لم تحضر»!.

إن قارىء روايات «عبدالرحمن مجيد الربيعي» أو «عبدالرحمن منيف» على سبيل المثال، يستطيع أن يتلمس بوضوح كيف يفصح الكاتب عن غربته وعن مكبوتاته عبر البياض ولغة الهوامش خصوصا عند إدارة الحوار الخارجي بين الأبطال والشخصيات الأخرى «الديالوج» والداخلي بين الأبطال وأنفسهم «المنولوج» حيث تبرز السطور معبأة بالنقاط أو موشومة بالفواصل المتتابعة والمتداعية في الصمت والغياب كالأصابع الخفية تشير إلى سوءات الحاكم العربي! ولا أدري ماذا كان يقصد الشاعر والصحفي «بول شاوول» حين أصدر من سنوات ديوانا شعريا أبيض الأوراق والصفحات، ولكن اعتقد انها إشارة ذكية جدا من كاتب عربي أراد أن يعبر عن سخريته المرة من طروحات الحداثة ومن رقابات السلطان، وكأنه أراد أن يقول: لم يعد هناك ما يقال!، أو إذا لم يكن لكم ورق جيد لكتابة نصوص جيدة فهاكم هذا الكتاب! فهل وصلت الرسالة؟!.

خامسا: في الحضور الأورفيوسي للغة

يبدو البياض الآن كعتبة عليا تسعى نظرية الحداثة البعدية أو ما بعد الحداثة إلى تجاوزها عبر البحث عن إبداع الشكل النهائي للنص الأخير الذي تتوقف عنده كل أشكال التعبير وهو في اعتقادي سعي إلى إنتاج الفوضى أو المستحيل، لأن جعل ما بعد الحداثة كقاعدة عليا للصراع الذي دار زمنا طويلا عبر الحداثة بين البنيوية والتفكيكية، معناه التخلي نهائيا عن منجزات الحداثة في مجال اللغة وهو ما يستدعي بدوره التخلي عن جميع أنساق الكتابة وتنظيماتها وتسود الفوضى العارمة ربوع اللغة، أو التخلي نهائيا عن اللغة والبحث في البياض عن نوع من اللجوء الصوفي الموازي للصمت والغياب والموت والعدم، إن نص ما بعد الحداثة هو إما نص هلامي مخاطي ليس له طعم، أو لون أو شكل، كالهذيانات المحمومة وكلام المجانين، أو نص يحتفي بالبياض كشكل أخير من أشكال الإفصاح في المطلق عبر الحضور الصوفي أو الأورفيوسي للغة، ومن تمثيلات البياض هذه العلاقة الوطيدة بين بياض النص وبياض العين، ففي العين كلما اتسع البياض وضاق السواد، اتسعت الرؤية، أما طغيان البياض بصورة شمولية وكلية على العين فيؤدي بصورة مطلقة إلى العماء، فالبياض إذا هو العماء الذي يتربص بالنص كما يتربص بالعين المبصرة، لكن العماء الذي يذهب البصر يفتح المجال واسعا أمام البصيرة لتستنهض طاقاتها الخفية والخارقة على الإدراك أي على الرؤية، ليس بين الرؤية والرؤيا في الظاهر سوى التاء المنقلبة ألفا ممدودا، وهكذا حتى في الإنكتاب فإن

الرؤية محدودة، والرؤيا ممدودة أي ليس لها حد، أما في المستوى الباطن فإن ما بينهما من تباين واختلاف كبير جدا يصل إلى درجة التناقض الكلي، لأن الرؤية عند المتصوفة وكما هو معروف هي «العماء الحقيقي» فالعين كغيرها من الحواس حجاب حاجز بيننا وبين الحقيقة التي لا تدرك بالبصر ولكن تدرك بالبصائر، فالنص الصوفي في اعتقادي هو السمة النهائية للشكل الأخير من النصوص التي تبشر بها نظرية ما بعد الحداثة، إنه نص لا تكتبه لغة ولا يشكله لفظ إنما يحققه البياض بقدراته الإيحائية وطاقاته الخارقة على الإستحضار، لأن اللغة من طبيعة أرضية ناقصة، وهو ما يجعل السعي إلى إنتاج النص الأخير عبر اللغة سعيا إلى إنتاج المستحيل، فالجاذبية الأرضية التي هدت أجنحة «بروميثيوس» وأحرقت «قالقامش» هي نفسها القوة التي ستهد أجنحة كل الكتاب ومنظري ما بعد الحداثة من المتصوفين اللغويين فمثلما لاحل لأسئلة الإنسان الوجودية إلا بالموت، فإنه لا حل لمعضلة الكتابة إلا بموت اللغة، أي البياض، ومن هنا يمكن إيجاد شبه قاعدة ولو أولية وبسيطة لمحاولة تفسير جنون الأدباء والفلاسفة أو انتحارهم فالجنون هو شكل آخر من أشكال البياض بما أنه محو للغة ومحو للعقل، وهو شكل آخر من أشكال التصوف وكذلك الموت، وعلى سبيل التدليل فقط نتناول الشعراء لأن معظم الشعراء الذين كتبوا نصوصا إبداعية غاية في الكثافة والتركيز سرعان ما انتهوا في البياض، وهذا لا يرجع إلى استنفادهم لمادتهم الرمادية فقط ككل الأذكياء، ولكن يرجع كذلك إلى استنفادهم لحياتهم، «رامبو» قال كل ما عنده باكرا وانتهى باكرا كذلك في البياض، «أبو القاسم الشابي» أيضا «عبدالله بوخالفة» و «فاروق اسميرة» الجزائريان وغيرهم كثير، إن قانون الميتافيزيقا لا يختلف كثيرا في صرامته وقوته عن قانون الطبيعة، فمثلما تبرد المواد التي تسخن بسرعة، بنفس السرعة، فإن النجوم التي تومض بشدة تنطفيء بسرعة أكبر من غيرها، وكذلك الشأن بالنسبة للشعراء الذين يستنفدون حياتهم حينما يرون أكثر مما يجب وأبعد مما يجب، إن كل شاعر رائي هو سارق نار من معبد الآلهة ولهذا كان عليه أن يموت دائما.

فالحضور الأورفيوسي للغة إذا، هو ذوبان السواد والبياض معا في نقطة عليا يصبح كل شيء فيها ملطقاً في مطلق، وكذلك تريد أن تكون نصوص ما بعد الحداثة، ذهابا في الموت إلى الأبدية لكي تظفر بكينونة اللغة عبر البياض والصمت، بعد أن أعجزتها عن بلوغها لغة الكتابة والكلام، فالبياض إذن هو احتفاء بالموت ضمن طقوس خاصة ونسق خاص من الرموز والدلالات التي تستحضر اللغة في أثيريتها ومشاعيتها وانتشارها فالبياض مصير وكينونة وتحقيق أخير لنبوءات السواد، إن البياض هو الفراغ المهول الذي سوف يهوي إليه العالم والأشياء والكلمات في النهاية، وليست الكتابة إلا تنصلات وهروبات ذكية من هذا المصير المحتوم، لذلك سوف يأتي الربط لاحقا بين نهاية الكتابة ونهاية العالم كشكل أخير من الإنمحاء أو الفناء.

سادسا: الكتابة والعالم/تمثيلات السواد

تعلن البنيوية من البدء عن نوع «ذكي»

من التماثل القائم بين اللغة والعالم، ويعتبر الفيلسوف الفرنسي الكبير «ميشيل فوكو» واحداً من بين الذين أشاروا إلى هذه العلاقة بالتفصيل خصوصا في كتابه الشهير والجدير حقا بالقراءة «الكلمات والأشياء» حيث يقول: «إن اللغة هي على علاقة تماثل – مع العالم – أكثر مما هي على علاقة معنى أو بالأحرى فإن قيمتها كشارة ووظيفتها في التكرار – تكرار العالم – تتراكبان فوق بعضهما، إنها تقول السماء والأرض التي هي صورتهما – لذلك فإنه – لا يجب البحث عن الوظيفة الرمزية التي للغة في الكلمات، وإنما في وجود اللغة نفسه، وفي علاقتها الشاملة مع العالم بأكمله في تقاطع مداها مع أمكنة الكون وصوره»، وللتدليل أكثر على هذا النظام المعلن عنه من التماثل القائم في الإنكتاب، بين اللغة وبين العالم نورد هذه الجملة من الشواهد المتبوعة بجملة من التأملات الذاتية، فيما يمكن أن ندعوه بتمثيلات السواد:

–١– ورد في معجم الرمزية لكل من «جون شوفاليه» و «آلان غيربران» أن السواد في الكتابة هو «رحم الأرض الذي تتشكل فيه حياة العالم النهاري، وهو إلى جانب ذلك رمز الخصوبة كما هو الحال في مصر القديمة وشمال إفريقيا... إذ أنه هو لون الأرض الخصبة والسحب الحبلى بالأمطار كما أنه لون المياه العميقة لأنه يحوي مجمل الحياة الكامنة».

–2– أما «كلود دوريه» في كتابه «كنز تاريخ اللغات» فيشير بدوره سنة 1613 إلى نوع آخر من «نظام» التمثيل»، حيث تمثل اللغة –/ اللغات– العالم، لكن عبر لعبة الأشكال الخطية هذه المرة زاعما أن تقاطع الخطوط البيانية لحركية اللغات الأم في العالم (والذي يرسم بالمصادفة شكل الصليب) علامة بشارة على عودة المسيحية إلى الإنتشار من جديد في العالم، عبر اللغة المقدسة أو «الكلمة»، لنترك مناقشة هذا الزعم إلى حينها، ولننظر إليه الآن كيف فسر اتجاه حركة الكتابة بغض النظر عما يحمله هذا التفسير من تبشير أو من «نوايا دينية» فالعبرانيون والكنعانيون والسوريون والمصريون والفنيقيون والقرطاجيون والعرب ومسلمو الأندلس والأتراك وعرب إفريقيا والفرس والتتار، يكتبون «من اليمين إلى الشمال» لأنهم «يتبعون في ذلك دورة السماء الأولى وحركتها اليومية التي هي تامة الكمال بحسب «أرسطو الكبير»، ويكتب اليونان والجيورجيون والموارنة واليعاقبة والأقباط والصرب واليونانيون واللاتين طبعا «من الشمال إلى اليمين» لأنهم «يتبعون في ذلك دورة السماء الثانية وحركتها وهي مجموعة الكواكب السبعة»، أما الهنود والصينيون واليابانيون فيكتبون» من أعلى لأسفل» وفقا «لنظام الطبيعة الذي أعطى البشر الرأس عاليا والقدمين إلى أسفل» وعلى عكس هؤلاء جميعا يكتب المكسيكيون «من أسفل لأعلى» أو في «خطوط لولبية» «كالتي ترسمها الشمس بدورتها السموية على الأبراج» وهكذا وبهذه الضروب الخمسة من الكتابة فإن «الأسرار والألغاز المعبرة عن تتابع العالم وشكل الصليب (...) ومجموع كروية الأرض والسماء قد أشير إليها وعبر عنها تماما».

والآن أخلص إلى مجموعة من «التأملات الذاتية» في علاقة السواد بالبياض أو في علاقة الكتابة بالعالم، وكلها تؤكد أن «النص عالم صغير» و

«العالم نص كبير».

إذا كان البياض يحمل دلالة الموت، من خلال تماثله في اللون مع الكفن، فإن السواد يمثل الحياة، ومن هنا يمكن إيجاد علاقة تماثل كبيرة بين «ولادة النص» و «ولادة الإنسان»، ففي الأول تكون الفكرة أو الهاجس «نطفة» في «رحم الغيب أو البياض» ثم تتحول «مضغة (كلمة)»، فإلى «جنين» غامض الملامح والجنس فلا تميز حينها هل الجنين ذكرا أم أنثى «قصة أم قصيدة» إلى أن تتم «الولادة الكاملة» ويقطع حبل السرة بين النص وصاحبه بواسطة القارىء أو الناقد، ويمكن إيجاد علاقة أخرى بينهما عبر «أوجاع الولادة ولذتها» لدى كل من المرأة والمبدع على حد السواء.

عند الكتابة بالعربية ينحسر البياض على يسار الصفحة ويحدث العكس بالنسبة للكتابة اللاتينية، وفي الشعر الحر على وجه الخصوص يبرز التماثل واضحا بين «الكتابة والجغرافيا» بحيث تبدو نهايات السطور (الأبيات) كما لو كانت رؤسا خلجانية ذاهبة في بياض الماء، أو في «ماء البياض».

البياض هو الماء، لهذا كان «طوفان نوح» عليه السلام، شكلاً من أشكال المحو الأولى، «فالتبييض» هو «تطهير للغة» من نجاسات الكتابة، و «تطهير للأرض» من نجاسات البشر، و «تطهير للإنسان» كذلك من الكفر والشرك، وهكذا وحسب «ميشيل فوكو» دائما «فالطبيعة والكلمة يستطيعان أن يتقاطعا إلى مالا نهاية، مشكلين – لمن لا يعرف القراءة – نصا كبيرا واحدا».

سابعا: نهاية الكتابة/نهاية العالم

إن التماثل الذي قام في «الإنكتاب» لابد أن يقوم كذلك في «المحو» لأن تفكيك اللغة هو «تفكيك للعالم» أيضا، إن المدلول الأخير والمتسامي للغة لا وجود له إلا «في الكينونة» أي في لفظة «كن»، ولا كينونة للغة إلا في «المحو» أي في «البياض» ومن هنا تعلن «الحداثة» عبر «التفكيكية» عن نهايتها ونهاية العالم معا، بعد أن فشلت جميع «معجزاتها» في الوصول إلى «الكتابة الأخيرة أو النص الأخير» ومن بين الإجتهادات الكثيرة التي تناولت لفظة «الحاقة» الوارد ذكرها في «القرآن الكريم» كواحدة من بين المترادفات الكثيرة التي تعني «القيامة» أو «نهاية العالم»، لم يلفت انتباهي سوى تفسير ذكي ومستحدث وخطير للمفكر الجزائري الكبير «محمد أركون» يقول فيه: «الحاقة، هي هذه الحداثة التي تتحدى كل المجتمعات بدون استثناء وكل الثقافات والحضارات الموروثة من الماضي.. وهي تلك الحادثة أو الواقعة التي ستظهر بارزة لتفجير حقيقة هذا العالم». ولا أعتقد أن هذا التفسير جاء من مجرد التشابه اللفظي بين (الحداثة والحاقة) فقط، ولكن أيضا من مجموع العلائق والدلالات البارزة الأخرى سواء على مستوى الحضارة أو على مستوى اللغة، فالتطور التقني في مجال الطب والعلوم الإنسانية على سبيل المثال، يقابله تطور آخر في مجال الأسلحة ووسائل الموت والدمار الشامل (القنابل الذرية والنووية على سبيل المثال). وهكذا، فالبنيوية والتفكيكية تعملان جنبا إلى جنب ليس على مستوى العالم فحسب لكن على مستوى اللغة أيضا.

وإذا كان هناك من المؤرخين من تجرأ في الإعلان عن «نهاية التاريخ» وبلوغ الحضارة «شكلها الأخير» من خلال

«النظام العالمي الجديد» (طالع أطروحة «فوكوياما» الشهيرة في هذا الشأن) فإن هناك من «الحداثيين» من لا يكف عن التصريح بأن «الحداثة هي الشكل الأخير للكتابة»، وفي هذا خطر كبير وتسرع غير مؤسس، لأن «نهاية التاريخ» لا تكون إلا «بنهاية العالم» وهذه بدورها لا تكون إلا بكتابة «النص الأخير» والذي لن يكتبه إلا «البياض» فالحداثة هي إحدى العلامات البارزة التي حددتها النصوص الإسلامية (القرآن والحديث الشريف) للدلالة على اقتراب «الساعة» (ساعة النهاية) وسواء كانت هذه الحادثة حضارية أو فكرية فإن «تطاول الرعاة في البنيان» (الحديث الشريف) لا يشمل العمارات وناطحات السحب فقط، ولكنه يشمل كذلك «العمارة اللفظية» (البنيوية، التشكيل البصري للغة.. إلخ).

وهكذا فالحداثة هي الحاقة حقا، ويا لها من حاقة ساحقة ماحقة، لقد فشلت جميع الطروحات والتجارب الحداثية في إبداع نصها الأخير، ولم يبق سوى (القرآن الكريم) في كينونته ووحدته المطلقة، نصا يتحدى المكان والزمان ويتحدى البياض بسلطانه، هذا البياض الذي لن تملأه سوى كلمات الله: ﴿قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي، لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي، ولو جئنا بمثله مددا﴾ صدق الله العظيم.

ثامنا: القرآن الكريم كنص أخير..؟

مثلما يقدم الإسلام كحل بديل لكل معضلات الحضارة، يقدم القرآن الكريم نفسه بدوره كنص بديل، يلغي على مستوى اللغة، جميع ما قبله وما بعده من نصوص، ومع أنه نص يمتلك شرعية الطرح كغيره من النصوص، فإن القرآن الكريم يبدو فعلا، أنه النص الوحيد والأخير الذي تحقق فيه اللغة كينونتها ومطلقها عن طريق الحضور والإنكتاب لا عن طريق الغياب والبياض، وبالنسبة إلينا كمسلمين مؤمنين ومصدقين، فإن الإجابة تلوح واضحة ومحدودة سلفا منذ أربعة عشر قرنا، لكن ذلك لا يجب أن نعده مسوغا للجاهزية والإستسلام لقداسة الجاهز، تماما كما يقول أحدنا إن البحر مالح ثم يستسلم للنوم ليقينه أن لا أحد ينكر أو يستطيع أن ينكر ملوحة البحر. لأن تحديات العصر وما جاءت به الحداثة الغربية من شك، ومن معجزات، وأحيانا كثيرة من إنكار تام لملوحة البحر، يتطلب منا كمسلمين متفكرين أولا، وكمثقفين حداثيين وما بعد حداثيين ثانيا، أن نعيد قراءة أنفسنا وقراءة العالم عبر القرآن الكريم قراءة جديدة تتلاءم وروح هذا العصر الذي يسوده العماء والفوضى والتشظي والذي لم يعد يؤمن حتى بالعلم، وأن نتجاوز تلك الأساليب التقليدية القديمة في النقاش وفي الإقناع والقائمة أساسا على بلاغة اللغة وعلى الوعظ والإرشاد، إلى أساليب جديدة تقوم على أسس الإقناع العلمي والفلسفي معا، سواء على مستوى النص فقط، أو حتى على مستوى العالم ككل، فالآيات ليست في النص بقدر ما هي في الأنفس وفي الآفاق، لذلك فإن البحث فيها وعنها لابد أن يتم عبر العلم أو الفلسفة، فلكشف آيات النفس هناك علم اسمه علم النفس، ولكشف آيات الآفاق هناك علم الفلك أو علم المستقبليات وهكذا، أما لكشف آية اللغة، فلابد من فقه اللغة أو علم اللغة أو فلسفة اللغة أو اللسانيات والتي تعتبر التفكيكية الغربية آخر ما توصلت إليه

الحداثة في هذا المجال.

إن لغة القرآن هي آية من آيات الإعجاز الأخرى الكثيرة، ولعلها الآية الوحيدة التي يتضمنها كتاب القرآن كنص مكتوب أو مقروء أو كنص مؤسس، لأن آيات الكتاب الأخرى هي في الأنفس وفي الآفاق، أي في العالم ككل، وأعتقد أنه من بين معجزات هذا النص أنه متاح للقراءة والتأمل لأن نصا خارقا ومعجزا مثل القرآن الكريم كان من الممكن أن لا يكون في متناول القارىء، لأنه يفوق قدرة الحواس على الإحتمال، لو لم يكن في الأساس رسالة موجهة لهداية البشر، وهو ما يقتضي مراعاة قدرات البشر المحدودة على الإدراك.

إن ما تقوله الحداثة الغربية الآن في مجال دراسات اللغة، دون أن تملك الجرأة الكافية للتصريح به بصفة مباشرة هو أنها قد وصلت جميعا إلى عتاب البياض حيث لا مزيد، وأن القرآن الكريم هو كفاية اللغة وهو الصورة الأخيرة لأي نص مكتوب أو مقروء لأنه النص الوحيد والأخير الذي تحقق فيه اللغة كينونتها دون أن تكون في حاجة إلى الإستعانة بالبياض أو لعبة التشكيل البصري وجميع ما جاءت به البنيوية من إنجازات، ذلك أن طبيعة هذا النص المختلفة هي من طبيعة سماوية لا تخضع لقوانين المادة ولا لقانون الجاذبية الأرضية، ولا حتى لقانون التفكيك الذي جاء به الفلاسفة المحدثون، لأنه نص أصلي لا يحمل أية تطريسات أو كتابات مسبقة، وهو لذلك لا يحتاج إلى أية حفريات على مستوى اللغة كغيره من النصوص للوصول إلى النواة المركزية للنص، إن القرآن الكريم بين النصوص الوضعية الأخرى هو كالذهب الخالص بين بقية المعادن، فالذهب يتواجد عادة على السطح الظاهري للمناطق الحارة التي يتواجد عليها، وكذلك القرآن الكريم لا يحتاج إلى أكثر من مسح يسير للغبار الذي يغطي العيون والقلوب للوصول إلى حقيقته، وأعتقد جازما أن الاستمرار في تطبيق منهج البنيوية على القرآن الكريم لابد أن يؤدي بصورة حتمية إلى الإيمان به كنص أخير، ذلك أن الإسلام هو في عمومه وفي أساسه ديانة بنيوية تدعو إلى الخير وتعمير الأرض لا إلى تدميرها وفنائها، وكذلك القرآن الكريم، وتندرج هذه العلاقة في كون البنيوية الغربية تهدف إلى إعلاء سلطة اللغة لتحويل جميع النصوص إلى آيات، ولعل كلمة آية بالذات والتي تعني فيما تعنيه في العربية البلاغة التي ليست بعدها بلاغة والحجة التي لا تقبل النقض، هي المرادف القرآني الدقيق والمختصر لمصطلح «المدلول المتسامي» في لغة البنيويين والتفكيكيين الغربيين على السواء، كما أن فعل الكينونة في القرآن الكريم والذي يتخلص في حرفين يشكلان فعل الأمر «كن» الوارد في قوله تعالى: «إنما أمره أن يقول له كن فيكون» وهو المرادف القرآني الدقيق والمختصر جدا لمصطلح الكينونة الذي جاء به الفلاسفة الغربيون وحاولوا تطبيقه على اللغة بحثا عن المدلول المتسامي للكلمات والذي لا وجود له في الآيات، وتجدر الإشارة إلى أن «تقنية التفكيك» الدريدية مأخوذة في صميميتها عن فيلسوف «الكينونة والعدم» الألماني «مارتن هايدجر» الذي تعود أو تعمد شطب كلمة «الكينونة» من كل كلام مكتوب لأنها في نظره كلمة تسمو على اللغة ولا يمكن احتواؤها بأي شكل من أشكال الدلالة لأنها تدل على نفسها بنفسها، وهكذا فإن كل كلمة وكل آية وكل سورة في القرآن الكريم هي كينونة قائمة بذاتها في ذاتها، أما النص الكامل فيشكل في مجمله – ككتاب مقدس

- الكينونة الكبرى والشكل الأخير لما يجب أن تكون عليه اللغة في حرفها العربي المبين. ولعل هذا ما سيذهب إلى تذكيرنا بما جرى في العصور الإسلامية المتقدمة وبالتحديد في العصر العباسي من صراع جاد بين الفقهاء السنيين الذين كانوا يرون أن القرآن الكريم هو الله أو الصفة الثابتة للذات الإلهية المتكلمة وبين المتكلمين من المعتزلة المتأثرين وقتها بالفلسفة اليونانية والذين كانوا يرون أن القرآن الكريم مخلوق مثله مثل أي كلام آخر يعتمد على الأصوات والحركات، أي أنه لا يمتلك صفة الديمومة والأبدية ومن المعتزلة إلى الآن لا يزال المسلمون يظهرون في الجانب الأغلب منهم دائما دون مستوى الإمكانات الحقيقية الكبرى ومن المعتزلة التي يتيحها لهم القرآن الكريم «كنص مؤسس» (Texte Fondateur) وكقلب نابض للإسلام، وهذا الرأي هو للفيلسوف والمستعرب الفرنسي الكبير «جاك بيرك» الذي أنجز سنة 1990 (قبل أن يتوفى سنة 1996) أحدث ترجمة فرنسية للقرآن الكريم قائلا: «إن الذكر الحقيقي هو الذي يحول الذكرى إلى مستقبل» ملمحا إلى بعض المتشددين من المسلمين الذين لا يزالون إلى الآن يحاولون تحويل المستقبل إلى ذكرى، والقرآن الكريم إلى مجرد ذكر انطلاقا من تلك المقولة التي تزعم أنه «لا صلاح لآخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها» وهي «كلمة حق أريد بها باطل» نتيجة سوء الفهم والإكتفاء بالقشور دون اللب على طريقة المعتزلة في العصور المتقدمة من الإسلام.

لا أهدف إلى أن تكون هذه النهاية استنتاجا أو هدفا من وراء هذه الدراسة، لأني لم أعمل للوصول إلى هذه النتيجة، ولكن يبدو لي الآن فعلا، أن القرآن الكريم هو النص الأخير، لأنه النص الوحيد الذي يحقق كينونة اللغة ويحفظ لها بقاءها إلى الأبد سواء عن طريق حضورها في الإنكتاب أو عن طريق حضورها الشامل في الكون من خلال الآيات التي في الأنفس وفي الآفاق وفي كل شيء والتي يحتاج إدراكها إلى تفكر وتأمل أكثر مما يحتاج إلى حواس، ولأن فراغات الكون الهائلة لا يملؤها إلا حضور عظيم كعظمة الإله، فإن فراغات اللغة لا تملؤها بدورها سوى كلمات الله التامات وصدق جل من قائل حين قال: ﴿إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون﴾.

• من بيان «موت الكورس»

الإحالات

1- القرآن الكريم
2- ميشيل فوكو «الكلمات والأشياء» مركز الإنماء العربي 89-90
3- جاك دريدا «في علم الكتابة» (Of Gramatology) بالإنجليزية
4- ميشيل بوتور «بحوث في الرواية الجديدة» تر. فريد أنطونيوس - بيروت 1971
5- د. حميد حمداني «بنية النص السردي» المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - والدار البيضاء
6- رضا بن حميد «مجلة الحياة الثقافية» (تونس) عدد 11 / 1995
7- محمد سعيد الصكار «مجلة المدى» (سوريا) عدد 6/ 1993
8- حوار مع محمد أركون «مجلة التبيين - الجاحظية» (الجزائر) عدد 5/ 1992
9- الرميحي «مجلة العربي» (الكويت) عدد ديسمبر 1996
10- مجلة الناقد عدد 77/ 1994



ترجمة الشعر بين التقليد والإبداع

أوكتافيو باث

ترجمة: د. موسى الحالول

مقدمة المترجم:

يحاول أوكتافيو باث، الشاعر المكسيكي المعروف والحائز على جائزة نوبل للآداب عام 1988، أن يعقد مقارنة بين ترجمة الشعر وكتابته من حيث كونهما عمليتين إبداعيتين لا تقل الأولى أهمية عن الثانية. وباث يتحدث طبعا عن خبرة طويلة في كلا المجالين. ويتجلى تأثر باث باللغويات البنيوية في قوله إن لكل كلمة عددا معينا من المعاني، لكن عندما تنتظم هذه الكلمة في نسق أفقي مع عدد من الكلمات، فإن أحد هذه المعاني ينشط على حساب بقية المعاني. هكذا تأخذ الكلمة معناها الذي يحدد منظومة العلائق التي تربط الكلمة بالكلمات الأخرى. أما على صعيد النص الشعري، فتتجلى معاني رموز النص ودلالة إشاراته من خلال النظر إلى العلاقات التي تربط أجزاء النص (من جمل وفقرات) بعضها ببعض ومن خلال العلاقات التعامدية والتوافقية diachronice / synchronic بين هذه الأجزاء. لذا يتوجب على المترجم الناجح أن يوجه اهتمامه نحو تفكيك النص الأصلي ليتعرف إلى توزع الإشارات في النص (وهذا النشاط هو ما يسميه رولان بارث بلذة النص plaisir du texte) ليعيد صياغة القصيدة بطريقة موازية للعملية الإبداعية التي مارسها الشاعر.

هناك رسالة تكاد تكون مبطنة يريد باث إيصالها إلى قارئه، وهي تلاحم الوشائج بين شعراء أميركا اللاتينية من جهة وشعراء الحداثة الأوروبيين وشعراء أمريكا الشمالية من جهة أخرى. وهذا التلاحم لا ينكره إلا جاهل أو متعجرف. إذ طالما عانى شعراء أميركا اللاتينية ولأسباب سياسية من تجاهل نقاد أوروبا وأمريكا الشمالية لهم. لذلك إذا كانت دلالات النص الشعري لا تستكشف إلا من خلال قراءة تعامدية/ توافقية لإجرائه، فكذلك لا يمكن للشعر الغربي (الذي يشكل كلا متكاملا في رأي باث) أن تكتمل صورته دون دراسة شعر أمريكا اللاتينية ضمن هذا الإطار. ولعل هذا هو السبب وراء إنكار باث لقومية الفن. فبإنكاره لقومية الفن، يريد باث أن يستبعد العوامل السياسية التي كانت مسؤولة في المقام الأول عن ذلك الفصل التعسفي الذي مارسه نقاد أوروبا وأمريكا الشمالية على أدب أمريكا اللاتينية.

ترجمة الشعر بين التقليد والإبداع

لقد شاعت في السنوات الأخيرة نزعة تنتقص من شأن السمعة الأدبية للترجمة، وربما يعود هذا إلى الاطراد الملحوظ في احتلال الألسنية مكان الصدارة. وبما أنه لا يوجد، ولا يمكن أن يكون، هناك علم للترجمة، فإنه يمكن، بل ينبغي، أن تدرس الترجمة بشكل علمي. وكما أن الأدب وظيفة مميزة للغة، فإن الترجمة وظيفة مميزة للأدب. ولعلك تتساءل عن الترجمة الآلية. لا بأس، فإذا كانت الآلات «تترجم» حقا، فهي أيضا تقوم بعملية أدبية وتنتج الشيء ذاته الذي ينتجه المترجمون ألا وهو الأدب. إن الترجمة ممارسة يكون العامل الحاسم فيها، إن توفرت الكفاءة اللغوية المطلوبة، مبادرة المترجم سواء أكان هذا المترجم آلة مبرمجة من الإنسان أو كائنا بشريا حيا تحيط به القواميس. وفي هذا المقام لا أجد أحسن مما قاله آرثر والي Arthur Waley:

لقد كتب كاتب فرنسي مؤخرا بشأن المترجمين قائلا: «عليهم أن يتواروا خلف النصوص التي يترجمونها، وإن كانت هذه النصوص مفهومة تماما، فستكون خير متحدث عن نفسها». وقليلة هي الجمل التي نجد لها مترادفات دقيقة وحرفية في لغة أخرى، كهذه العبارة النموذجية النادرة: «القطة تطارد الفأرة». إذا، تصير المسألة مسألة اختيار بين متقاربات عديدة. ولطالما وجدت أنني أنا الذي عليه أن يتحدث، وليست النصوص التي أترجمها.

يصعب أن نأتي بقول أحسن من هذا.

نظريا، يجب ألا يترجم الشعر إلا شاعر، لكن عمليا يندر أن يجيد الشعراء فن الترجمة. إذ إنهم غالبا ما يتخذون من القصيدة الأجنبية نقطة انطلاق نحو قصيدة من صنعهم. أما المترجم الجيد فهو الذي يسير بالاتجاه المعاكس ووجهته المقصودة هي قصيدة موازية للقصيدة الأصلية وإن لم تكن متطابقة معها. إنه يبتعد عن القصيدة من أجل أن يتبعها بدقة أكثر فحسب. إن المترجم الجيد للشعر هو شاعر أيضا - مثل آرثر والي - أو شاعر يجيد الترجمة أيضا، مثل نرفال الذي ترجم الجزء الأول من فاوست. لقد كان نرفال في محاكاته لغوته ويان باول ولشعراء ألمان آخرين كاتبا جيدا وذا موهبة أصيلة. والمحاكاة هي الأخت التوأم للترجمة، فالاثنتان متشابهتان، لكن علينا ألا نخلط بينهما. إنهما مثل جستين وجوليت، الأختين في روايات صاد. إن السبب في عجز كثير من الشعراء عن ترجمة الشعر ليس نفسيا بحتا، وإن كان لأنا الشاعر دور في هذا، بل هو سبب وظيفي. فالترجمة الشعرية، كما سأبين، هي

عملية موازية للإبداع الشعري، لكنها تتجلى بالاتجاه المعاكس.

لكل كلمة عدد معين من المعاني الضمنية، لذلك عندما تجتمع كلمة ما مع كلمات أخرى لتشكل جملة أو عبارة، ينشط أحد هذه المعاني ويصبح سائدا على سواه. فالنثر تغلب عليه سمة وحدوية المعنى، في حين أن الشعر، وكما جرى التنويه مرارا من قبل، يمتاز عن غيره بمحافظته على تعددية المعاني. وما نراه هنا ما هو في الحقيقة إلا سمة عامة من سمات اللغة، ولكن الشعر يعمل على تظهير هذه السمة التي توجد أيضا، وإن بدرجة أقل، في الكلام العادي وحتى في النثر ذاته، مما يؤكد أن النثر في أضيق معانيه لا وجود حقيقي له، بل هو تصور يتطلبه العقل. لقد كرس النقاد كثيرا من اهتماماتهم لهذه الخاصية المقلقة في الشعر، لكنهم تجاهلوا خاصية أخرى لا تقل إثارة عن سابقتها، تلك الخاصية التي تتطابق مع هذا النوع من تماوج المعاني وغموضها، أي سكونية الإشارات. إن الشعر يحول اللغة بشكل جذري، ويفعل هذا في اتجاه يتناقض والاتجاه الذي يتخذه النثر. فمن جهة، يتجه تمازج الرموز اللغوية نحو تحديد معنى واحد وثابت، ومن جهة أخرى، تتجه تعددية المعاني إلى تثبيت هذه الرموز. إن اللغة بطبيعة الحال منظومة إشارات متحركة قابلة للمقايضة فيما بينها إلى حد ما، إذ يمكن استبدال كلمة بكلمة أخرى، وكل عبارة يمكن صيغاتها أو ترجمتها بعبارة أخرى. ولنقل مع بيرس Peirce، مع قليل من التصرف، إن معنى أي كلمة هو دائما كلمة أخرى. فكلما سألنا: «ما معنى هذه الجملة؟» يكون الجواب: «جملة أخرى». مع ذلك، متى ننتقل إلى مجال الشعر، نجد أن الألفاظ فقدت حركيتها وقدرتها على المقايضة. إن معاني أية قصيدة تكون متعددة وقابلة للتغيير، لكن كلماتها فريدة ولا يمكن استبدالها. وإذا جرى استبدالها، ماتت القصيدة. إن اللغة معبر الشعر، لكنه يتخطاها.

إن الشاعر المشغول دوما بالألفاظ والذي تتقاذفه تموجات اللغة يختار بضع كلمات أو هي تختاره. وبينما هو يلملم ألفاظه يقوم بتشييد قصيدته ليخرجها صرحا كلاميا مصنوعا من رموز لغوية ساكنة غير قابلة للاستبدال. أما نقطة انطلاق المترجم فهي ليست اللغة المتحركة التي تزود الشاعر بمادته الخام، بل اللغة الثابتة للقصيدة، تلك اللغة التي تكون متخثرة لكنها حية. إن نهجه مخالف لنهج الشاعر، إذ لا يبني نصا غير قابل للتبديل من رموز متحركة، بل على العكس، فهو يفكك النص إلى عناصره، ويطلق العنان للإشارات لتسبح بحرية، ثم يعيد هذه وتلك ليصنع منها لغة متماسكة الأوصال. ولا يختلف نشاط المترجم في مرحلته الأولى عن نشاط القارىء أو الناقد، فكل قراءة ترجمة وكل نقد تفسير يتسم بهذه الصفة في بدايته. لكن القراءة ترجمة ضمن اللغة الواحدة، والنقد فيه كثير من التصرف والحرية. إنه باختصار تبديل مواقع قسري. فبالنسبة إلى الناقد تشكل القصيدة نقطة انطلاق نحو نص آخر، نصه هو، بينما يتوجب على المترجم إنشاء قصيدة موازية للأصل بلغة ورموز مختلفة. أما المرحلة الثانية من عمل المترجم، فتوازي عمل الشاعر، مع هذا الفارق الجوهري. فالشاعر المنهمك في الكتابة لا يعرف إلى أين ستؤدي به قصيدته، بينما يعلم المترجم المنهمك في ترجمته أن غاية جهده هي إعادة إنتاج القصيدة التي بين يديه. لهذا فإن مرحلتي الترجمة هما الموازيان النقيضان للإبداع الشعري. والمحصلة هي إعادة إنتاج للقصيدة الأصلية على هيئة قصيدة أخرى هي أقرب ما تكون إلى التحويل منها إلى النسخة، كما ذكرت سابقا. إن أسمى ما

تصبو إليه الترجمة الشعرية - وهذا ما حدده فاليري Valéry مرة بصورة رائعة - هو توليد آثار متماثلة بوسائل مختلفة.

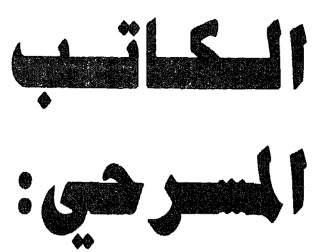
إن الترجمة والإبداع عمليتان متلاحمتان. فمن جهة، غالبا ما تتطابق الترجمة مع الإبداع، وهذا ما دلت عليه أعمال بودلير وباوند، ومن جهة أخرى، هناك تفاعل مستمر وعملية إغناء متبادل ومستمر بين الاثنين. إن أعظم عصور الشعر الغربي إبداعا، منذ بداياته في بروفنسال إلى يومنا هذا، سبقتها أو رافقتها عمليات تهجين بين تقاليد شعرية أخرى. وفي بعض الأحيان اتخذت عمليات التهجين هذه شكل المحاكاة وفي أحيان أخرى شكل الترجمة. وفي هذا المقام يمكن أن ينظر إلى تاريخ الشعر الأوروبي على أنه تأريخ لتضافر التقاليد المختلفة التي تشكل ما يعرف بالأدب الغربي، ناهيك عن الأثر العربي في الشعر البروفنسالي، أو أثر الهايكو (الياباني) والتراث الصيني في الشعر الحديث. إن النقاد يدرسون «التأثيرات» لكن هذا المصطلح غير دقيق، فمن الأجدر بنا أن نعد الأدب الغربي كلا متكاملا تحتل فيه مكان الصدارة الأساليب والاتجاهات وليس الآداب القومية كالشعر الإنجليزي أو الفرنسي أو البرتغالي أو الألماني. ليس هناك اتجاه أو أسلوب ذو طابع قومي، بل حتى ما يسمى بقومية الفن ليس له وجود أساسا. كما أن الأساليب كانت دائما فوق كل الاعتبارات اللغوية، فعلى سبيل المثال، دون Donne أقرب إلى كويفيدو من ويردزويرث، وهناك تقارب واضح بين غونغورا وماريني، في حين أنه لا رابط، اللهم إلا إذا استثنينا رابطة اللغة المشتركة، بين غونغورا وخوان رويز، أمير الشعراء في هيتا، الذي يذكرنا أحيانا بتشوسر. إن الأساليب متلاحمة وقابلة للانتقال من لغة إلى أخرى، أما الأعمال الأدبية الضاربة جذورها في تربتها اللغوية فهي فريدة، نعم فريدة، لكنها ليست معزولة، فكل عمل يولد ويعيش في ظل علائق تنشأ مع أعمال أخرى مؤلفة بلغات مختلفة. وهكذا فإن تعدد اللغات وفرادة الأعمال الأدبية لا تولد تعددية كاملة ولا خلخلة، بل العكس تماما، فهي تولد عالما من العلائق المتداخلة المؤلفة من التناقضات والتناغمات، من التآلفات والاستطرادات.

فعلى مدى العصور كتب الشعراء الأوروبيون، وكذلك يفعل اليوم شعراء القارة الأمريكية بشطريها، قصيدة واحدة بلغات متعددة، وكل نسخة هي قصيدة تمتاز بأصالتها وتفردها عن غيرها. صحيح أن التناغم الزمني لم يكن كاملا، لكن لو تأملنا الأمر جيدا لاستطعنا التوصل إلى فهم مفاده أننا نستمع إلى كونشيرتو واحد وأن الموسيقيين مجتمعين (مع أن كل واحد يعزف على آلة مختلفة غير آبه بقائد فرقة أو بنوطة) هم في صدد تأليف سيمفونية لا تمييز فيها بين الارتجال والترجمة، بين الإبداع والمحاكاة. وأحيانا، يتأتى الإلهام لأحد هؤلاء الموسيقيين، فينفرد بمعزوفة سولو، وفي الحال يلتقطها الآخرون ويدخلون عليها تحويراتهم بحيث يصعب التعرف إلى الموتيف الأصلي. ففي نهاية القرن الماضي، أذهل، بل صعق، الشعر الفرنسي أوروبا بمعزوفته السولو التي بدأها بودلير واختتمها ملارميه، فكان شعراء الحداثة الإسبانو - أمريكيون من بين الأوائل الذين استعذبوا هذه الموسيقى الجديدة. وعندما قاموا بمحاكاتها أضفوا عليها طابعهم الخاص، وأدخلوا عليها تعديلاتهم ثم صدروها إلى أسبانيا حيث أعيد خلقها مرة أخرى. وبعد فترة وجيزة، عزف شعراء الإنجليزية نغمة مشابهة، لكن على آلات مختلفة وعلى مفتاح وسلم مختلفين، فأبدعوا نسخة أكثر اتزانا وجدية

احتل فيها مكان الصدارة لافورغ وليس فيرلان. إن مكانة لافورغ الخاصة تساعدنا على فهم خاصية الحداثة الأنغلو-أمريكية، تلك الحركة التي كانت رمزية ومعادية للرمزية في آن معا. واهتداء بشعر لافورغ، فقد جعل باوند وإليوت نقد الرمزية جزءا من الرمزية ذاتها، ساخرين مما أسماه باوند «التزويقات الرمزية المضحكة». هذا التصور النقدي حدد الإطار لكتاباتهم، وما هي إلا فترة قريبة حتى أنتجوا شعرا لم يكن حداثيا بل حديثا، وبهذا ابتدأوا مع والس ستيفنز ووليم كارسلو وليامز وآخرين «سولو» جديدا-«سولو» الشعر الإنجلو-أمريكي المعاصر.

إن الأثر الذي تركه لافورغ في الشعر الإنجليزي والإسباني خير مثال على تلاحم الوشائج بين الإبداع والاتباع، بين الترجمة والعمل الأصيل. إن تأثير الشاعر الفرنسي على إليوت وباوند مسألة معروفة للجميع، لكن تأثيره على الشعراء الإسبانو-أمريكيين أمر لا يدركه إلا القلة. ففي عام 1905 نشر الشاعر الأرجنتيني ليوبولدو ليوغونيس، وهو شاعر عظيم لم يلق عمله الاهتمام الذي يستحقه من النقاد، نشر ديوانا شعريا بعنوان Los crepusculos del jardin ظهرت فيه لأول مرة في الإسبانية بعض من سمات لافورغ مثل المفارقة واصطدام العامية بالفصحى والصور العنيفة التي جاورت بين عبثة المدن والطبيعة التي صورها كأنها أم غريبة الأطوار. ويبدو أنه كتب بعض قصائده في أثناء أيام الفراغ التي تمتعت بها البورجوازية الإسبانو-أمريكية في نهاية القرن. وفي 1909 نشر ليوغونس Lunario sentimental، ومع أن ليوغونس حاكى لافورغ في هذا الديوان، إلا أن الديوان كان في وقته واحدا من بين أكثر الأشعار أصالة. وحتى يومنا هذا يمكن أن يجد فيه القارىء ما يروقه ويسره. وكان لهذا الديوان كبير الأثر على الشعراء الإسبانو-أميركيين، لكنه كان بشكل خاص ذا منفعة بمثابة مانفستو ما بعد الحداثة الإسابنو-أمريكية، أي، الرمزية المعادية للرمزية، وكان إليوت قد نشر قبل عامين Prufrock and Othe Observations.

وهكذا خرج على دنيا بوسطن لافورغ برتستاني (إليوت) من جامعة هارفارد، بينما شهدت زاكاتيكاس انحساب لافورغ كاثوليكي (فيلارد) من أحد معاهدها اللاهوتية، تجمعهما سمات الحسية المادة وخرق المقدسات والدعابة وما أسماه فيلارد «حزن رجعي حميم». لكن لم يطل المقام بالشاعر المكسيكي، إذ مات عام 1921 عن عمر يناهز الثالثة والثلاثين. وانتهى عمل فيلارد حيث ابتدأ عمل إليوت. بوسطن وزاكاتيكاس: اسمان يدعو اقترانهما إلى الابتسامة، كما لو كان هذا الاقتران واحدة من تلك المتلازمات المتناقضة التي كان لافورغ مغرما بها حتى الثمالة. شاعران يكتبان بلغتين مختلفتين دون أن يشعر أحدهما بوجود الآخر وينتجان في الوقت نفسه تقريبا نسخا مختلفة، لكنها لا تقل في أصالتها عن ذلك الشعر الذي كتبه منذ سنين خلت شاعر آخر في لغة أخرى (لافورغ).



صوته، سلطته والموضحات الإخراجية

تأليف: ميخائيل إيساشاروف

ترجمة: د. ربى حمود

نشر هذا البحث في مجلة Poétique الصادرة عن دار Seuil في عام 1993، من ص 463 إلى ص 474.

عنوان البحث باللغة الفرنسية: Voix, autorité, didascalies

اسم الكاتب باللغة الفرنسية: Michael Issacharoff

* إذا كانت الدراسات عن المسرح كثيرة، فإن الموضحات الإخراجية لم تحظ بقدر كاف من الاهتمام. ربما يعود ذلك إلى أن هذه الموضحات ليست موجهة إلى المتفرج وإنما إلى القارىء كي يتصور العرض وإلى المخرج والتقنيين والمكلفين بتأليف «النص الثاني» المخصص للعرض. في هذا

المقال نجد الكاتب يقوم بدراسة عميقة للموضحات الإخراجية. (المترجمة).

لم تبطل - على ما يبدو - بعد موضة الاحتجاج على حق الكاتب(1) في الخطاب الذي يقدمه، وعلى موقعه بوصفه مديرا لنصوصه وموجها لها، ومن ثم الاكتفاء بإعطائه دورا ثانويا. ففي مجال المسرح - على سبيل المثال - ثمة مواجهة بين كاتب النص ومؤلف العرض الذي يستولي على النص، أي المخرج. من المؤكد أن الاستراتيجية التي ترتكز على رفض المفهوم «اللاهوتي للمسرح» لم تعد تفاجىء أحدا، وذلك منذ صدور كتابات أرتو، والتعليقات التي خص بها ديريدا مشروعه: «فإرادة الكلام» هذه، هي وفقا لعبارة ديريدا، «هدف عقلي أول، يتحكم بالمكان المسرحي من بعد، على الرغم من عدم انتمائه إليه»(2). لكن، بغض النظر عن بعض العروض المسرحية التي تتحقق دون كاتب، كالإبداعات الجماعية، أو العروض التي يكون لغير المتوقع وللعفوية نصيب مهم فيها (happen-ings)، أو العروض الارتجالية - كيف يمكن تبرير اعتماد مثل هذا الموقف في حالة العروض المستندة إلى نص يسبق العرض؟ على ماذا تستند شرعية الامتناع عن إعطاء الكاتب حقوقه كلها، وإقصائه تماما عن إبداع، يتمظهر فيه حضوره وصوته؟

من المعروف أن المخرج يشعر ومنذ زمن طويل أنه يمتلك سلطة التخلي عن الموضحات الإخراجية عندما يقتضي الأمر ذلك. إنما في الواقع، وعلى الرغم من الازدراء الذي غالبا ما يخص به هذا الجزء (قليل الشأن ظاهريا) من النص المسرحي، فإن الاقتطاع منه لابد أن يخضع لبعض الضوابط.

بديهي أننا لسنا حتما هنا بصدد إعادة طرح المفهوم الذي عفى عليه الزمن والذي كان يرى في الكاتب المصدر الوحيد للمعنى، والذي كان في الماضي ينيط به وحده حق تفسير كتاباته. كما أننا لسنا بصدد إحياء الإشكالية القديمة التي كانت ترتكز على اعتبار فهم نوايا الكاتب كمفتاح لفهم المعنى(3)، فالمشكلة التي تستوقفنا هنا هي مشكلة الوضع الاستثنائي للنص المسرحي، النابع من كونه يحوي قناة إضافية تظهر على شكل إرشادات موجهة إلى محترفي المسرح (وإلى القراء)، بهدف تحقيق إخراج (واقعي أو خيالي محتمل). هذه الإرشادات التي تسمى تقنيا، ومنذ العهد اليوناني، «بالموضحات الإخراجية» (Les Didascalies).

عمليا، لا تشمل هذه التسمية الموضحات الإخراجية بالمعنى الحرفي فقط (أي تلك المتعلقة بتوضيح الحدث ومكانه وزمانه وشكله وطريقة تقديمه.. إلخ)، وإنما أيضا، العناوين وأسماء الشخصيات التي تظهر في بداية النص وفي بداية كل حوار، بالإضافة إلى كل علامة لتقسيم النص (المشهد الأول، الفصل الثالث..)، أو إشارة مسرحية مكتوبة أو شفاهية، دون نسيان ما سميته أنا في مكان آخر بـ«الخا - نصية الموضحة إخراجيا» (أي المقدمات المسرحية). يتفرد النص المسرحي من بين كل النصوص الأدبية بتقديم مثل هذه القناة لقرائه وهي في الواقع شرح جزئي.

ينتج هذا الشرح عن الوضع الكموني الذي يميز النص الرئيسي(4)، أي عن وضع الحوار. كموني بمعنى أن كمال

النص لا يتحقق إلا من خلال العرض الذي ينفخ فيه روحا، سريعة الزوال دوما، مع الأسف. يأتي نص الموضحات الإخراجية إذا لتعويض هذا النقص ويقوم مقام النص الدعامة(5).

لكن، ما هو الصوت الذي يميز نصا معدا للعرض؟ يمتاز النص المسرحي (كنص منشور وليس كنص تمثيلي أو استعراضي)، بأنه يتضمن مستويين، أحدهما تخيلي (وهو الحوار)، والآخر غير تخيلي أو «جدي» (بالمعنى الأوستيني): الذي يتشكل من الموضحات الإخراجية، هذه التلفظات غير المتصورة عادة لتلقى على خشبة المسرح أثناء العرض. خشبة المسرح هي ـ تعريفا ـ مكان الخيال، ومن هنا يأتي الاصطلاح المسرحي الذي يوضح الحوار على الخشبة ويستبعد عنها الموضحات الإخراجية. وفي موازاة ذلك فإن مخالفة جاري Jarryلهذا التقليد تنبع من هذه اللفظة على سبيل المثال. إذ إن هذا الأخير ألقى، وبطريقة خطابية، في ليلة العرض الأولى لمسرحية أوبو ملكا Ubu Roi على مسرح الأوفر Theatre de l'oeuvre عام 1896، مقدمته التي ألفها خصوصا للمسرحية(6)، محترما بهذه الطريقة التي لا تخلو من اللعب أصل المصطلح (Praefatio). المشكلة التي يثيرها الخطاب المسرحي هي تحديدا المكانة المرجعية لمستوى الموضحات الإخراجية. بيد أن وفقا لعدة استقصاءات أجريت على هذه المسألة(7)، يبدو من الشرعي إجراء مماثلة بين الصوت الذي يختفي في الموضحات الإخراجية وصوت الكاتب.

تستند تحليلاتي لهذا النمط من الخطاب على نموذج من أربع وظائف خصوصا: اسمية/ إسنادية(8)، مرسلة، مكانية ولحنية، وهي مرتبطة بأربعة أسئلة جوهرية: مَن يتكلم؟ إلى من يتوجه بالكلام؟ أين؟ وبأية نبرة صوت؟

في البدء ـ يسمى المبدع ـ الكاتب كائنات عالمه، وهو أمر طبيعي تماما لأنه، وحتى دون استعادة النظريات التداولية، يمكن التسليم ببديهية أن تسمية الشيء هي تحديد لهويته، وإذا لم يكن الأمر كذلك فقد نجد أنفسنا في عالم يعج بأماثل بوبي واتسون.. وإذ تُشَيِّد الوظيفة الاسمية كل النصوص المسرحية بدءا من العنوان الذي قد تأخذه، فهي امتياز يتمتع به الكاتب، الذي يقرر وحده أيضا، من خلال تحديد المخاطب، وجهة الردود في نصه. فبعد أن يوجد الكاتب المتخاطبين في نصه، يحدد هوياتهم (بفضل الأسماء) ويخصصهم بإعطائهم الحق في الكلام، ومن هنا تأتي الوظيفة الإسنادية. أما بالنسبة للوظيفة المكانية، فهي تخص وببساطة شديدة، التحديدات المتعلقة بالسياق الزمكاني، وبالظروف المحيطة بالكلام والمرتبطة بكل جزء من الحوار.

أخيرا ترتبط الوظيفة اللحنية (أو النطقية) بنبرة الصوت التي يوصي باستعمالها هذا (المتلفظ ـ المتفوق) أي هذا الكاتب.

يتضمن هذا النموذج ما قد يكون بالإمكان تسميته بالوظائف الصغرى، والتي من دونها قد يستحيل إدراك النص المسرحي. توجد الوظائف الاسمية / الإسنادية والمرسِلة في أي نص مسرحي إجمالا، وذلك حتى عند كاتب مقل في استخدام الموضحات الإخراجية مثل راسين.

بناء على هذا النموذج، قد يكون من المدهش رؤية بعض المختصين في المسرح

يصرون على المطابقة بين الموضحات الإخراجية ووظيفة سردية، أي بين هذه الموضحات وبين صوت متخيل قريب من صوت السارد الروائي، في حين أن بعضهم الآخر يعارض تماما سلطة الكاتب المسرحي على النحو الذي تتمظهر فيه عبر هذه الطبقة من النص(9).

على كل الأحوال، يبدو من المؤكد أنه، وعلى غرار كل النصوص الأخرى، تتضمن النصوص المكتوبة للمسرح آثار صوت، يعبر عن سلطة مرجعية منتجة، وهو صوت كاتب هذه النصوص المسرحية. وإذا بدأنا بالعنوان، نجد أن هذا التلفظ يجسد - ما خلا بعض الاستثناءات - صوت المبدع(10).

قد يكون من المغالاة إسناده إلى سلطة مرجعية (سردية على سبيل المثال) مختلفة عن مرجعية الكاتب(11). بيد أن ما يميز النص المسرحي ويمايزه عن النصوص الأدبية الأخرى كلها هو تحديدا طبقة الموضحات الإخراجية الموجودة فيه، وهي مرجعية سلطة الكاتب، وامتداد منطقي نوعا ما للصوت الموجود في العنوان. أضف إلى ذلك أن العنوان المسرحي يصنف بين التلفظات غير المعدة لكي تلقى على خشبة المسرح: ومن هذا المنطلق قد يكون من المنصف إدراجه ضمن فئة الموضحات الإخراجية، لأن من وظائفه تسمية وتحديد (الممثل الأول في المسرحية على الأغلب)، أو توضيح الموضوع المركزي لنص مسرحي(12) أمام الآخرين. يبدو من المشروع إذا التأكيد على أن العنوان يرتبط بالصوت الذي أبدع النص، وبالموضوع المركزي، أي بالمعنى الذي يتسجل فيه ضمنه.

لكن كيف نصنف صوت الموضحات الإخراجية؟ وهل هناك أي مسوغ لإقامة تماثل بينه وبين ما يظهر في نطاق السرد(13)؟ إن المسرح ليس - بأي حال من الأحوال - فنا أدبيا سرديا، ولا نقوم إلا بتكرار أمر بديهي إذ نقول إن خصوصية المجال المسرحي تتمثل في كونه استعراضا (النص التمثيلي)، تجري أحداثه دون وساطة. يقع الخطأ عند الخلط بين التوصيفات السردية Dieges-ses والموضحات الإخراجية. فالموضحات الإخراجية تختفي، كنص، عند العرض الذي تندرج فيه عبر أقنية سمعية وبصرية، طبعا بشرط أن يحتفظ بها المخرج. فضلا عن ذلك فإن إدراج نص الموضحات الإخراجية تحت عنوان السردية يعني تصنيفه مع الحوار في الفئة نفسها، أي في مجال التخيل: حينئذ قد يصبح منطقيا إضافة إلى الحوار وإلقائه على خشبة المسرح..

في مقابل ذلك، عند النظر إلى النصوص السردية والمسرحية لكاتب محدد على سبيل المثال - ولتكن حالة الاقتباس الذاتي: التي لاحظناها عندما اقتبس يونسكو مسرحيا ما قصه هو شخصيا في صورة الكولونيل -(14) من المفيد ملاحظة تحول تلفظ سردي إلى تلفظ منتم إلى الموضحات الإخراجية:

ضحايا الواجب (1953)

يسمع قرع على الباب، وهو ليس أحد أبواب الغرفة التي يوجد فيها شوبير ومادلين.(16).

قاتل غير مأجور (1957)

آه.. كم هي واهنة قواي في مواجهة عزمك البارد، في مواجهة قسوتك التي لا

رحمة فيها!.. وماذا تفيد الطلقات نفسها في مواجهة قدرة تعنتك اللامتناهية؟ (رعشة).

ولكن سأنال منك..

(ثم من جديد أمام القاتل الذي يحمل السكين مرفوعا دون أن يتحرك وهو يضحك هازئا، يخفض بيرنجيه ببطء مسدسيه قديمي الطراز، يضعهما على الأرض، يطأطىء الرأس، ثم، وهو راكع، خافض الرأس، مسدل الذراعين، يكرر، يتلجلج:) يا إلهي، لا يمكن فعل شيء!.. ما العمل.. ما العمل...؟(18)

ضحية الواجب (1953)

في ذلك المساء، وفي الساعة السابعة، سمعت قرعا على باب حارس المبنى، مقابل بابنا، لأننا نقيم في الطابق الأرضي..(15)

صورة الكولونيل (1955)

ببطء، أخرجت مسدسيّ من جيوبي، صوبتهما عليه وبسرعة. لم يتحرك، فأخفضتهما. أسدلت ذراعاي بمحاذاة الجسم.

شعرت أنني مجرد من السلاح، يائس: إذ ماذا تفيد الطلقات أو قواي الواهنة في مواجهة الحقد البارد والتعنت، في مواجهة القدرة اللامتناهية لهذه القسوة المطلقة التي لا تعقل فيها ولا رحمة؟(17)

يسمح وضع هذين النوعين من النصوص جنبا إلى جنب، بملاحظة المسجلات السردية ومسجلات الموضحات الإخراجية، بالدرجة نفسها تماما. وبتعبير آخر، يلاحظ أنه يستبعد من نص الموضحات الإخراجية عادة العناصر التالية: صيغة المتكلم والمخاطب، والماضي البسيط (كمؤشر بديهي للسردية)؛ بالإضافة إلى العناصر اللغوية الحدوثية (*مثل الآن، غدا، هناك، بعد قليل، إلخ. Les deictiques*) والمؤشرات الزمكانية المرتبطة بالعالم الخا ـ نصي. يكون خطاب الموضحات الإخراجية إذا في العادة خطابا لا شخصيا إلى حد ما. ويكون زمن تصريف الأفعال المخصص للموضحات الإخراجية هو الحاضر (اللازمني). إذ يتم تحييد زمانية هذا النمط الخطابي.

تسمح هذه النظرة باستخلاص العلامات الصغرى لخطاب الموضحات الإخراجية. كما تسمح باستخلاص الاختلافات الأساسية بين الخطاب السردي (تلفظ روائي) وخطاب الموضحات الإخراجية (تلفظ مسرحي).

بادىء ذي بدء إنه لأمر ذو مغزى أن يبدو زمن الأفعال وكأنه العنصر المفصلي. فالسرد ينتج عادة عن ترتيب الأحداث المسرودة وينجو خطاب الموضحات الإخراجية تحديدا من هذا النوع من القسر. يتفرد زمن الحاضر الذي يظهر فيه بلا زمنيته، وفي المقابل، فلسنا بصدد زمن الحقائق الكونية والحاضر اللازمني (الذي نجده على سبيل المثال في تعبير مثل: يغلي الماء في الدرجة 100 أو تدور الأرض حول الشمس...)، إنه على العكس من ذلك حاضر متوضع خارج الزمن: ينفلت كل ما يذكر فيه عن قوانين الاستمرار. لهذه الأسباب فمن البديهي إننا لا يمكن أن نكون بصدد الحاضر التأريخي، القريب من المضي (Peterit) أو الماضي البسيط. تكون الشخصيات والأماكن والأشياء المرجعة بهذا الشكل دوما هنا؛ دون أن يحدث أي تغيير في موضعها، تماما كما

هو الحال في رسم طبيعة صامتة وثابتة على وضع واحد وبشكل نهائي. ثم إن الزمن المستعمل لا يعود ذلك الذي يدل على الحاضر المستعمل للتعبير عن العادة أو التكرار من نمط: هنري يستقيظ باكرا، أو بول يتكلم الإنجليزية.

نحن في المجمل بصدد وظيفة خطابية يمكن تشبيهها، في جزء منها على الأقل، ليس بالسرد، بل بالوصف. في الواقع يبدو هذا الزمن الحاضر المتميز إلى حد بعيد والخاص بخطاب الموضحات الإخراجية، قريبا من حاضر السرد الحديث «المنفصل عن زمانيته»(19)، حسب روب جرييه وهكذا فإنه ليس من قبيل المصادفة أن يسيطر الزمن الحاضر على خطاب الموضحات الإخراجية(20)، إذ على عكس الحاضر، ينتمي كل من الماضي البسيط، وماضي الوصف وحتى الماضي المركب، على سبيل المثال، إلى عالم المرجع المعرّف: وبتعبير آخر إلى العالم السردي. عندما نقوم بالإرجاع نكون بصدد تحديد الهوية أولا ومن ثم نكون بصدد التوضيح ضمن إطارٍ زمكاني ما، إلا أن أزمنة الماضي تُوضِع وتثبت، دون أدنى شك، الكائنات والأشياء في زمان وفي مكان محددين.

لكن، هل يختلف تحديد الهوية في شيء عن إقامة التوضع؟ إن إقامة التوضع مكانيا وزمانيا تعني التخصيص والتفريد.

وما تحديد تفرد الأشياء وإقامة مفاهيم مجردة سوى أمرين لا ينسجمان مع بعضهما، إنهما إذا على طرفي نقيض. هكذا، فقد لا نستطيع تخيل تلفظين يختلفان عن بعضهما بعضا بالدرجة التي يبديها التعبيران التاليان: خرجت المركيزة في الساعة الخامسة، ويغلي الماء في الدرجة مئة. الأول، إرجاعي (وسردي)، يتحدد بالحدث الذي يذكره، ويعبر الثاني عن حقيقة شاملة، وبتعبير آخر فإنه ينفلت من إطار جواز تحقق الحدوث.

ينتمي خطاب الموضحات الإخراجية، وخصوصا بسبب طريقته في تمييز الزمن الحاضر، إلى زمن العناصر المفهومية Conceptuel، وإلى اللازمني أكثر من أي زمن آخر إذا. إنه يمتلك صفة مجردة نسبيا، بما أنه يصف عالما افتراضيا بدلا من عالم موجود. وهكذا فعندما نتفحص موضحا إخراجيا كذلك الذي نجده عند يونسكو:

قبل إزاحة الستارة، يسمع قرع أجراس، سيتوقف قرع الأجراس بعد إزاحة الستارة ببضع ثوان. عندما تزاح الستارة، تجتاز امرأة بصمت خشبة المسرح من اليمين إلى اليسار، إنها تتأبط سلة مؤونة فارغة في ذراع، وقطة في الذراع الأخرى. أثناء مرورها، يفتح البقال باب المخزن وينظر إليها وهي تمر(21).

يتبين أن المراجع: ستارة، امرأة، ذراع، سلة مؤونة، قطة،.. الخ. لا يمكن أن تتحقق هويتها خارج إطار العرض المسرحي الخاص الذي تنتمي إليه. أما فيما يخص الأفعال المضارعة: (يسمع، يرتفع، تجتاز، يفتح، ينظر) فتبقى الحركات التي تعبر عنها افتراضية حيث إنها تتبع إخراج النص الذي تظهر فيه. إلا أن المهم هو أن مثل هذه الحركات ليست مترسخة إطلاقا في الزمن وفي المكان. إنها مجردة من كل صلة بالواقع الذي قد يضفي عليها صبغة الضرورية: لا يمكن أن تكون معاصرة للإبلاغية (Enonciation) فنقطة الترسيخ الوحيدة هي الإزاحة الشهيرة

للستارة والتي دونها لا يكون لكل ما يتبع أي سبب لأن يوجد.

بالمثل عندما نقرأ ما يلي عند سارتر:

جارسان وحيدا. يذهب إلى تمثال البرونز ويداعبه بيده. يجلس. يقف. يذهب إلى الجرس ويضغط على الزر. لا يرن الجرس. يحاول مرتين أو ثلاث مرات ولكن دون جدوى. فيذهب إلى الباب ويحاول فتحه. لا يفتح. ينادي(22).

تسجل تحديدا أهمية الحركات المحكوم عليها بالإخفاق، نظرا لموضوع المسرحية، ومن هنا جاءت أهمية الزمن الحاضر (الحواري) الذي يشدد على أنه قد لا يكون بوسع أي فعل في هذا الجحيم السارتري أن ينجز. العذاب النفسي المقدم هنا هو عذاب الحاضر السرمدي، وهذا الحاضر هو، وفقا لوظيفته الاعتيادية، اللاماضي، وهو خصوصا اللامستقبل. الموقف النهائي لمسرحية باب موصد يتحدد في عالم ثابت محدد قد لا يكون بإمكان أي فعل أن يصل فيه إلى أدنى نتيجة ترجى. وهكذا فإن زمن الموضحات الإخراجية الحاضر والمستخدم على ما يبدو لتوضيع زمن الحوار (وهو سلفا حاضر ذو زمنية مثيرة للتساؤل) يطفو في مجال منقطع تماما عن النتائج الزمانية.

بالإضافة إلى ذلك، يعثر في أحيان أخرى على حدوثيات (deictiques) مزيفة كتلك التي نتعرف إليها في المثال التالي:

إنها الساعة العاشرة صباحا، سالومون، وحيدا، يسكب لنفسه كأسين أو ثلاثة من الكحول(23). حدوثيات مزيفة لسببين على الأقل: نظرا لأنه من غير الممكن لهذا التلفظ أن يعاصر أداءه وأيضا نظرا لـ«التاريخ» المختلق عن الساعة العاشرة صباحا، أي صباح؟

لكن، هناك أيضا تأثيرات أخرى مزيفة للواقع في الموضحات كتلك التي نجدها عند يونسكو:

يونسكو، مرتاعا، يدير رأسه كثيرا وبسرعة متزايدة باتجاه أحد الأطباء تارة وباتجاه الآخر طورا(24).

إذا كان يبدو أن هذا الزمن الحاضر قد حاز على واقعية أكبر بسبب وجود شخص الكاتب الحقيقي، فإن هذا الأخير قد فقد حقيقته مع ذلك لأنه أُخرج مسرحيا. لقد جعل متخيلا أيضا نظرا للازدواج الناتج عن استخدام شخصيته هو نفسه مسرحيا. ما يزيد في إضفاء صفة الخيالية على هذه الشخصية والزمن الحاضر هو الجمع في موضح إخراجي واحد بين الشخصية التاريخية والشخصية الخيالية:

مرتبا شعره المنكوش، يتجه يونسكو نحو الباب. يفتح يظهر بارتولوميوس I، بثوب الدكتور(25).

وبالمقابل فإن دور قناة الإدارة متناقض: إنها تدعم خطابا، توضحه بشكل ما، دون أن تحدد بهذه الطريقة مداه. وفضلا عن ذلك فهي قناة لا تخيلية ذات وظيفة تتلخص في الإحاطة بقناة تخيلية. أما بالنسبة للنص المحاط به أو الحواري، فهو ليس سرديا، مما يعني أنه لا يملك، هو أيضا، موقعا محددا زمنيا، بمعنى أن يكون مسجلا ضمن وضع زمكاني فريد. ينتظر منه أن يكون مفتوحا، قابلا للتجديد اللانهائي، لكونه مهيأ لأن يبعث باستمرار ولأن يتجدد بفضل إخراجه المتكرر مستقبليا.

ينتج عن هذه الاعتبارات أن خطاب الموضحات الإخراجية يتطلب وضع الأفعال في الأقل قسرية، والأقل مرجعية ألا وهو الحاضر.

لنتحر أكثر عن التقارب المشار إليه

سابقا بين الموضحات الإخراجية والوصف. تحتوي صيغة الموضحات الإخراجية على فئتين من الوظائف: لغوية وبصرية. الأولى لغوية (أي: اسمية، إسنادية، إرسالية، لحنية ومكانية)، تخص الحوار وطريقة تصوره.

أما الثانية، البصرية، (فتخص بدقة أكثر، وكما أشرت في موضع آخر، أنماطا بصرية أكثر مما تخص وظائف محددة، مركزة على أداء الممثل أو على مظهره البدني)، وهي قريبة إذا من الوصف في سرد ما (الراوية مثلا). يصنف المنظرون، منذ توماشيفسكي، الأجزاء الوصفية (للسرد) تحت عنوان اللازمني(26). بيد أنه، إذا كان من غير الصحيح وضع مجمل أنماط الموضحات الإخراجية البصرية في موقع واحد مع الوصف، فقد يكون مع ذلك شرعيا الجمع بين الوصف السردي والأنماط الخاصة بالثياب والمظهر والصور المسرحية.

بالمقابل فإن الأنماط البصرية الأخرى التي تخص أداء الممثل (الأنماط الخاصة بالحركة وباللياقة تحديدا)، لا تنتمي إلى الوصف أو السرد، بل للمحاكاة الأدائية - Mimesis -، وبتعبير آخر، لما هو خاص بالجنس المسرحي.

من أجل مزيد من الاستقصاء عن خصائص خطاب الموضحات الإخراجية، علينا أن نتفحص الأمثلة التالية:

I - بعد أن أغلق الباب، يتقدم بيير في الغرفة. يقوم ببضع خطوات نحو سيدة جالسة أمام مكتب. مصباح زيت موضوع على هذه الطاولة يضيف قليلا من النور على هذه الغرفة التي ينيرها بالكاد ضوء النهار الخفيف جدا والذي يتسلل من نافذة ضيقة مطلة على باحة داخلية(72).

II - في غبش صالة القهوة يرتب معلم القهوة الطاولات والكراسي ونفاضات السجائر، وممصات المياه الغازية، إنها الساعة السادسة صباحا. ليس محتاجا ليرى بوضوح، بل إنه لا يعرف حتى ما يفعل. لايزال نائما. تنظم قوانين قديمة جدا تفاصيل حركاته، التي أنقذت وإلى الأبد من تردد النوايا الإنسانية، فكل ثانية تحدد حركة صرفه: خطوة إلى جنب، الكرسي على بعد 03سم، ثلاث ضربات بالمسحة، نصف استدارة إلى اليمين، خطوتان إلى الأمام، لكل ثانية قيمتها، كاملة، متساوية بإتقان ومهارة(28).

III - من الصعب أيضا القول: من أين يأتي الضوء. ليس هناك أي دليل على الأعمدة أو على الأرضية يمكن أن يحدد اتجاه الأشعة. زد على ذلك أنه ليس هناك أية نافذة مرئية، أي مشعل يبدو وكأن الجسم الحليبي* نفسه هو الذي يضيىء خشبة المسرح...(29) (* ويقصد القمر هنا، المترجِمة)

IV - يدخل بيرنجيه أولا من اليسار، بسرعة كبيرة، يقف في منتصف خشبة المسرح، يستدير في مكانه بحركة سريعة نحو اليسار، من حيث يصل بقدر أقل من السرعة، المهندس المعماري الذي يتبعه. يرتدي بيرنجيه في هذه اللحظة معطفا رماديا، قبعة، منديل رقبة، ويرتدي المهندس، سترة قصيرة، قميصا بياقة مفتوحة، بنطالا فاتح اللون، ويتأبط محفظة وثائق ثقيلة وسميكة..(30).

لقد غششت طبعا: فالنص الأخير وحده هو موضِّح إخراجي حقيقي. لكن النصوص الثلاثة السابقة تتقارب وعلى هذا الأساس فهي حاملة لمعلومات، لأنها تسمح بالإحاطة بالعناصر التي تميز

الموضحات الإخراجية.

ما يهمنا في النصوص الثلاثة الأولى هو التركيز على العنصر البصري. فالأول، المأخوذ من مسرحية نهاية اللعبة (Les jeux sont faits) لسارتر، يتميز، مثله في ذلك مثل أي سيناريو سينمائي تصويري أو أية صيغة لموضحات إخراجية، باستعمال الزمن الحاضر. يستخرج في هذا السيناريو نفسه زمن حاضر بدائي ومشابه للذي يستعمله روب جرييه. من بين النصوص الثلاثة، هذا النص هو الأقرب من الصياغة الإخراجية.

عند تفحص نصل مثل الذي نقرؤه في مسرحية نهاية اللعبة، بكليته، يمكن استخصال كل وظائف الموضحات الإخراجية منه: اسمية ـ إسنادية، موجهة، لحنية ومكانية. ما يبرز هنا هو التشديد على الوظيفة المكانية: يتم تحديد مكان الأداء في كل لحظة ولا يعطى للحوار إلا مكان أصغر، فلا يعود مهيمنا.

يقترب نصا روب جرييه (II وIII)، المستخرجين من المحامي وغرفة النوم السرية على التوالي، من صيغة الموضحات الإخراجية.

وحدها عدة ملاحظات تنبه إلى الطبيعة السردية للنص II: الملاحظات مثل «كاملة»، «بإتقان». في الواقع يظهر النص المأخوذ من غرفة النوم السرية للوهلة الأولى شبيه جدا بموضح إخراجي. تتأكد لا مسرحيته من خلال بعض التفاصيل فقط: بخاصة تشكك (مكشوف في الواقع) للراوي:

«من الصعب القول...»، «يبدو وكأن الجسم الحليبي نفسه هو الذي يضيء خشبة المسرح».. ملاحظات قد تحذف من خطاب الموضحات الإخراجية، الذي ترتكز وظيفته على تسهيل الأشياء وليس على تشويشها، وذلك بهدف تحقيق الإخراج. أما بالنسبة للنص IV، فتظهر صفته كموضح إخراجي خصوصا في استخدام تعابير خاصة بالمسرح («يدخل من اليسار»، «في منتصف الخشبة») كما تظهر بفضل التركيز على النمط الخاص بالملابس.

يمكن أن نخلص مما سبق إلى أن صيغة الموضحات الإخراجية خاصة جدا. وإذا كانت تنفلت من الزمنية فهي تتجنب أيضا الوثاق الحدوثي، أي ضمير المتكلم وضمير المخاطب. وهي تقترب مع ذلك من الصيغة الوصفية للسرد.

بيد أن ما يميز النص المسرحي، ويشكل إجمالا العلامة المميزة لتمسرحه، هو بناؤه المرتكز على دعامتين: خيالي ولا خيالي. نحن الآن بصدد توضيح أن وضع نص الموضحات الإخراجية يتميز (مرجعيا) عن النص الذي يعتبر أساسيا. للاقتناع بذلك يكفي تفحص مجموع الإبلاغات المسرحية المغايرة للحوار وبشكل متوازٍ، انطلاقا من المقدمات، مرورا بالعناوين وبالموضحات الإخراجية بالمعنى الدقيق. سبق وتأكدنا من أن العنوان يظهر حتما صوت الكاتب: ليس لأي راوٍ المؤهلات التي تسمح له بإعطاء عنوان يسمى في آن معا نصا، وبطله، وحتى موضوعه الرئيسي. هنا يظهر الامتياز الذي يتمتع به الكاتب دون سواه.

أما بالنسبة للنصوص الاستهلاكية، فإن بحثا مفصلا عن المقدمات المسرحية(31)، يظهر بوضوح شديد اختلاف المتلقين بين الحوار المسرحي ونص المقدمة. فالأول، وهو متخيل، يتجه إلى المتفرجين، والثاني، غير المتخيل، يتجه

إلى قارئ (مخرج، ممثل، جمهور مثقف، إلخ) للنص المسرحي. وهو على هذا الأساس مهيأ بشكل طبيعي للاختفاء أثناء العرض.

بتفحص المقدمات المسرحية، وتحديدا - مقدمات توم ستوبار، على سبيل المثال - ننتبه إلى كثرة استعمال المراجع الحقيقية، أو التاريخية، خصوصا في تربيع الدائرة، ومتحولون، وكل صبي طيب يستحق مكافأة(32). من جهة أخرى، وعند تفحص المقدمات الروائية والمسرحية، يتم التأكد من ممارسته لكتابة المقدمة المصبوغة بالخيالية في حالة الرواية (سواء أكان ذلك في مقدمة الغثيان La Nausee لسارتر أو في مقدمة زبد الأيام لبوريس فيان، أو في مقدمة دجن لروب جرييه، أو حتى في مقدمة لوليتا لنابوكوف ومن جهة أخرى فقد تبنت هذه المقدمة الأخيرة شخصية خيالية).

على العكس من ذلك، تتميز المقدمات المسرحية بغياب العناصر الخيالية ويتفرد خطابها بإشارات مرجعية محددة: فهي على الأغلب الأعم غير خيالية. من المفيد إذا أن نركز بهذه الخصوص على الاختلاف بين خطاب المقدمة وخطاب الموضحات الإخراجية: فالأول أقرب إلى المرجعي وأيضا إلى الزمنية، والثاني لا زمني غالبا وبالتالي فهو أقرب إلى التصور والمفاهيم المجردة.

المقدمة المسرحية (خلافا للنصوص المحيطة والمرافقة الأخرى الموجهة إلى جمهور أعرض) ترافق النص المنشور لمسرحية ما وتتوجه فيما يخصها إلى قارئ النص الأساسي (مع أخذ كلمة قارئ بالمعنى غير المحدد، مرة أخرى).

تكون صيغة الموضحات الإخراجية ظاهرية التناقض على الأغلب إذا. إنها صوت الكاتب، ومع ذلك فهي غير متصلة بضمير الغائب السردي. قد تتجسد الطريق الوحيدة للحديث عن هذا النموذج الوصفي في القول إن اللاشخصي يهيمن عليه، خصوصا أن الأسلوب يبقى لا شخصيا. إنه إذا ضمير الغائب الذي يكاد ينطبق على مفهوم بنفنيست عن الأداء التاريخي. بالمقابل، لا يأخذ هذا النموذج أبدا العلامات الأخرى المميزة لفئته، مثل الماضي البسيط على سبيل المثال.

على الرغم من أنه من المشروع إقامة تقارب بين نموذج الموضحات الإخراجية والوصف في السرد، إلا أنه يجب مع ذلك لفت الانتباه إلى أن هذين النموذجين يختلفان في العمق. إذ يشكل الوصف جزءا لا يتجزأ من خطاب الراوي، وينحدر إذا من السلطة السردية نفسها، أي من التخيل. بتعبير آخر، يظهر السرد والوصف اختلافا في الوضع المرجعي. بيد أن ما يميز نموذج الموضحات الإخراجية تحديدا هو الوضع اللاخيالي لصوت الكاتب الذي يندرج ضمن عالم خطاب تخيلي.

توخينا خلال هذا البحث الإشارة إلى الصفة الاستثنائية للنص المسرحي. لا تحتوي أية فئة من النصوص الأدبية مثل هذا التمفصل على قناتين: خيالية ولا خيالية. وكما هو منتظر فإن بناء من هذا النوع يمكن أن يظهر منافسة بين المستويين. هناك مع ذلك، حالة غير مألوفة لموضحات إخراجية تبعد تماما الحوار كله - كما في مسرحية دون كلام لبيكيت على سبيل المثال. لكن الأمر يتعلق هنا بمنافسة توجيه القراءة والعرض، وباختصار فهو يحاول تنظيم استخدام جيد لنصه، على قدر المستطاع.

يثير ما يبدو وكأنه بعد أصغر للنص

المسرحي عددا كبيرا من الأسئلة العميقة إذا، تتعلق أولا بالنصوص المعدة للعرض وكما تتعلق بمصير أي نص أدبي في نهاية المطاف. كما وضعت موضع البحث مقاصد الكاتب وانعكاساتها على المعنى. عرفنا أن المقاصد مسجلة ليس فقط في خطاب الموضحات الإخراجية (بحصر المعنى)، وإنما في كل العناصر الأخرى المرافقة للنص أيضا، كالمقدمات والعناوين، إلخ. من المهم على كل حال التفريق بين موضحات إخراجية وسرد.

بسبب خصوصية النص المسرحي، لا يجب الخلط بين قسم الموضحات الإخراجية فيه والخطاب التخيلي. فبالإضافة إلى طبيعتها اللاخيالية، تتميز الموضحات الإخراجية باستخدام الحاضر، اللازمني والمفهومي المجسد. بيد أنه يمكن ملاحظة الفرق بين التلفظ الروائي والتلفظ المسرحي من خلال هذا التفصيل النحوي: يتميز الأول بالتتابع وباستخدام الماضي البسيط على سبيل المثال إذا، في حين أن الثاني، غير المنسجم مع الماضي البسيط، يتميز بانفتاحه على الأداءات المسرحية المتجددة دوما.

على أن نموذج الموضحات الإخراجية هذا يخفي مفارقة، وهناك ما يدعو للدهشة في أسلوبه اللاشخصي على الأخص.

يأخذ صوت الكاتب وضمير المتكلم المتناقض زمن الحاضر (اللازمني والمفهومي)، تاركا مع ذلك المكان إلى اللاشخصي، ومتخليا عن الآن والهنا الخاصين بالأداء، ومتخليا في الوقت نفسه عن الحدوثيات وضميري المتكلم والمخاطب.

في خطاب الموضحات الإخراجية، يتغلب المفهومي على المرجعي مغيرا مكان هذا الأخير. أما صوت الكاتب وقد أزيلت عنه شخصيته بهذه الطريقة، فيصبح حياديا بقدر ما يمكن أن يفعله ضمير متكلم يسمو على نفسه وينقلب في المراهنة المستحيلة غير التافهة والتي تنص على أن يراقب الحرية الصعبة المنال لنص تم تصوره لكي يناب عنه.

جامعة أكسفورد أونتاريو

الهوامش:

1- يستمر الاعتراض على موقع الكاتب منذ أكثر من عشرين عاما، انظر على سبيل المثال:

M. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", Bulletin de la société française de philosophie, 63, 1969. Voir aussi R. Barthes, S/Z. Ed. du Seuil, 1970.

2- J. Derrida, "Le theatre de la cruauté et la cloture de la représentaion", L'Ecriture et la Différence, Qd. du Seuil 1967, p. 345، انظر أيضا ملاحظاتي عن العرض كعنصر هدم في:

"Post script on Pinch of salt: performannce as Mediation of Deconstruction", in Issacharoff et Jones (eds). Performing texts. Philadelphie, university of Pennsylvania Press, 1987.

3- إنه الجدل القديم الذي أثاره خاصة الأمريكيون منذ صدور الدراسة الشهيرة للكاتبين Wimsatt et Beardsley بعنوان "The International Fallacy" (1946).

4- يعود التفريق بين النص الأساسي (Haupttext) والنص الثانوي (Neben-text) في المسرح إلى R. Ingarden في "Das literearische Kunstwer, Tub-

ingen, 1931) الذي خصص عدة ملاحظات سريعة لمسألة الموضحات الإخراجية. غير أن هذا التفريق لم يعد مناسبا في عدد لا بأس به من النصوص المعاصرة، التي نذكر منها دون شك دون كلام لبيكيت، ثم وكما يذكر T. Kowzan، نصوص كتاب مثل Franz Xaver Ko-retz و Peter Handke. انظر بهذا الخصوص ملاحظات هذا الكاتب الأخير في مقاله "Texte écrit et Poétique, 75, 1988, p. 366 représentation théatrale.

5- يجب طبعا استثناء بعض الحالات كتلك التي نلاحظها في مسرحيات شكسبير حيث لم يكتب الكاتب المسرحي الموضحات الإخراجية، وهو ما يحدث أيضا في بعض السيناريوهات السينمائية: عند وودي آلن في كتاب أربع أفلام لوودي آلن (Annie Hall, Interi-ors, Manhattan, Stardut Memories) وثلاثة أفلام لوودي آلن (Zelig, Broad way Danny Rose, The purple Rose of Cairo) يلاحظ أنه قد أضيفت عبارة تدل على أن الناشر هو من كتب الموضحات الإخراجية.

6- خطاب ألفريد جاري Alfred Jarry الملقى في أول عرض لمسرحية أوبو ملكا على مسرح الأوفر في العاشر من كانون الأول 1896. p. 62, "Le liver de1962, "Tout Ubu" In Jarry, poche"، بظهوره على المسرح بهذه الطريقة جعل الكاتب من نفسه كائنا خياليا. انظر ملاحظاتي حول هذا الموضوع في مقال:
"Prefacing plays", L'esprit créateur, vol. XXVII, n3, 1987, p.81.

7- نشرت الأولى في (Vol 96, n4, M.L.N 1981)، وهي تعود إلى محادثة أجريت في جامعة كولومبيا في ت1 1980، كما أعيد النظر فيها مع بعض التعديل في كتاب Spectacle du discours, José Corti, 1985, p. 25-40.

8- في البداية (1981) أسميت هذه الوظيفة بالمسمية (nominative) ثم، وفي عام 1986 أسميتها الإسنادية (attribu-tive). ألاحظ اليوم أنه علي التفريق بين الاستخدام الأول للأسماء في dramatis personace (وهو ما يتعلق فعلا بالوظيفة المسمية) والاستخدام في تتمة النص في بداية الحوار (وهو ما يتعلق تحديدا بالوظيفة الإسنادية).

9- على سبيل المثال ينظر إلى ملاحظات P. Pavis بخصوص الموضحات الإخراجية في مسرحية السيد لكورني في كتاب: Voix et images de la scéne, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 30.

10- من البديهي أنه نظرا لنوع النصوص المختارة للنقاش الحالي، فإن هذا المفهوم عن الصوت يختلف عن مفهوم جنيت (Figure III, Ed. du seuil, 1972, p. 225-267) والذي يختص بدراسة الفعالية السردية الخاصة بالخطاب الروائي.

11- استثنيت طبعا حالة الاقتباس المسرحي: للمؤلفات غير المسرحية، مثل اقتباس ج. ل. بارو لمؤلفات رابليه (لعبة مسرحية في جزئين استنادا إلى كتب رابليه الخمسة)، أو للأعمال الخليطة مثل Jarry sur la butte (استنادا إلى الأعمال الكاملة لألفريد جاري)، وحتى اقتباس أي نوع آخر من النصوص، مسرحية كانت

أو غير مسرحية، والمحولة إلى نص للعرض، لا يكتب عنوانه مؤلف النص الأصلي.

12 ـ انظر فيما يتعلق بوظائف العنوان إلى ما كتبه جنيت في كتابه Seuils (Ed. du Seuil, 1987, p. 73-89).

13 ـ هناك طبعا بعض الأمثلة عن موضحات إخراجية قريبة من الخطاب السردي عند كتاب مثل جورج برنارد شو (خاصة في دكتور ديليما) وج. ب. دونليفي (يوجد أيضا حالات يتعثر فيها التمييز بين الموضحات الإخراجية والحوار، كما في مسرحية متزوجو برج إيفل لكوكتو، حيث يلاحظ عدد من الحوارات التي تأخذ كل الموضحات الإخراجية، مما يعادل تحويل نص مسرحي إلى روائي). يكمن الخطأ في استخلاص مبدأ عام وشامل انطلاقا من مثل هذه الأمثلة فقط.

14 ـ Gallimard, 1962.

15 ـ "Une victime du devoir", ibid, p.87.

16 ـ E. Ionesco, Victimes de devoir, in Théatre, I, Gallimard, 1954, p. 186.

17 ـ "La photo de Colonel" (1955), in La photo de coloned, op cit, p. 52.

18 ـ E. Ionesco, Tueur sans gages (1957), in Théatre, II, Gallimard, 1958, p. 171.

19 ـ A. Robe-Grillet, "Temps et description dans le récit d'aujourd'hui", in Pour un nouveau roman, Gallimard, "Idées", 1963, p. 168.

20ـ إنه من دون شك لأمر ذو معنى أن يكون استخدام حاضر الموضحات الإخراجية هذا غير متعلق نهائيا بالتصنيفات الكثيرة التي اقترحها علماء اللغة، انظر على سبيل المثال:

G. Guillaume, Temps et Verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps, Champion, 1965; F. Nef, Sémantique de la référence temporelle en française moderne, Berne/ Francfort/ New York, Peter Lang, 1986, notamment p. 82-107.

هذا الحاضر غير المألوف في كثير من الأحوال، فهو مثلا لا ينطبق حتى مع الذاتية Subjectivité التي حسب بنفنيست، تميز هذا الزمن للفعل: «الحاضر»، بدوره، ليس له كمرجع زمني إلا عنصر لغوي: هو التطابق بين الحدث الموصوف وسيرورة الخطاب الذي يصفه. لا يمكن أن توجد نقطة العلامة الزمنية للحاضر إلا داخل الخطاب. يعرف القاموس العام هذا «الحاضر» كـ«زمن الفعل حيث نكون». ولكن لننتبه، ليس هناك معيار آخر أو تعبير آخر للإشارة إلى «الزمن حيث نكون» إلا إذا اعتبرناه «الزمن الذي نتحدث فيه». وهنا تظهر اللحظة الأبدية «الحضور»، على الرغم من أنها لا تتعلق أبدا بأحداث تسلسل «موضوعي». لأنه يتحدد من أجل كل متحدث من خلال كل واحدة من سيرورات الخطاب الذي ينتمي إليه الزمن اللغوي sui-référentiel. في آخر تحليل توضح الزمنية الإنسانية بكل أدواتها اللغوية، الذاتية الملازمة للممارسة الكلامية بحد ذاتها (Problémes de linguistiques général, I, Gallimard, 1966, p. 262-263) يلاحظ عند لغويين آخرين ميل إلى تبسيط الحاضر، ويلاحظ حتى وصف

غالبا ما يكون محددا. يكتفي ف. فون وارتبورغ، وب. زومتور مثلا بهذه الملاحظة: «يشير هذا الزمن إلى التطابق بين الحدث والحالة المعبر عنها (......). ولكن المفهوم نفسه المتعلق بلحظة حاضرة مستمرة ليس واضحا تماما (.....) فالحاضر يحدد إذا إما (.....) الهيئة المستمرة للحدث، وإما شموليته الزمنية (.....). من جهة أخرى، يعرف الأسلوب الأدبي، في الفرنسية وفي لغات أخرى، الزمن المسمى بالحاضر التاريخي أو السردي، المستعمل في سرد للإشارة إلى حدث تم في حقبة ماضية "Précis de syntaxe du français contemporain, Berne, Franke, 1947, p. 94-95.

لا نجد توضيحات إضافية في مؤلفات (G. et R. Le Bidois, Syntaxe du français modern, Picard, 1976)

ولا في M. Grévisse, Le Bon Usage, Gembloux, Duculot, 1969.

على العكس من ذلك فإن:

K. Togeby et al. (Grammaire Française, t. II, Les forms peresonnelles du verbe, Copenhagen, 1983, p. 314) يقترحون تصنيفا سيمونه على نحو مدهش «حاضر مسرحي»، يوصف بعبارات يمكن نقضها «في المؤشرات المسرحية يلاحظ وجود زمن حاضر، وهو حاضر حقيقي لأن له حضوره الكامل في كل مرة تقدم فيها المسرحية، ويكون له في الوقت نفسه تشابهات مدهشة مع الحاضر التأريخي. أخيرا ليندا فوغ في (A Semantic Analysis of the French Tense system, Orbis, Lauvain, t. XXIV, n2, 1975, p. 436-485) تصنف حاضر الموضحات الإخراجية تحت اسم "Boundless Time" (زمن غير محدود)، وهو ما يمكن نقضه أحيانا.

21- E. Ionesco, Rhinocéros, in Théatre, III, Gallimard, 1966, p.9.

22- J. P. Sartre, Huis clos, in Théatre, Gallimard, 1947, p. 121.

23- J. P. Sartre, Kean, Gallimard, 1954, p. 171.

24- E. Ionesco, L'impromptu de l'impromptu de l'Alma, in Théatre, II, op. cit., p. 29.

25- Ibid., p. 11.

26- Voir B. Tomachevski, "Thématique", in T. Todorov (éd.), Théorie de la littérature, Ed. du Seuil, 1956.

27- J.P. Sartre, Les jeux sont faits, Nagel, 1968, p.37.

28- A. Robbe-Grillet, Les Gommes, Ed. de Minuit, 1935, p. 11.

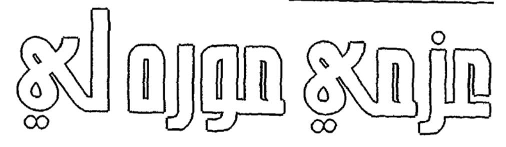
29- A. Robbe-Grillet, "La chambre secréte", in Instantanés Ed. de Minuit, 1962, p. 101.

30- E. Ionesco, Tueur sans gages, op. cit., p. 63.

31- Voir M. Issacharoff, "Prefacing Plays", art. cité, p. 79-88.

32- Lech Walesa dans Squaring the Ciercle; Lénine, Joyce et Tristan Tzara dans Travesties (trad. fr.: Parodies); Victor Fainberg et Vladimir Bukovsky (anciens dissidents soviétiques) dans Every Boy Deserves Favour..

الشاعر والمسرحي



محارب الحقب الشنيعة

* صفوان صفر

على ملاءة متسخة في غرفة رطبة في فندق مشبوه اسمه الحياة، سقط الشاعر آخر الليل مثل نبيذ ينساح على منصة شرب وجار بالصمت. كان قمره الأنثوي لا يزال يتسكع كصعلوك مقدس في مدارات ذاكرته الأليفة، وندى الكحول الشهي يراود قطارات غربته في محطات نرجسيته الكسلى، ويهذي الشاعر: «في أوقات السقطات الأخيرة والغيابات، والتعب الذي بلغ مداه، وعلى تخوم العالم حيث الأشياء والأسرار، لن يكون بوسع الذاكرة أو الحلم أو الصلوات أن تصل لملكوت الليل، هنالك.. حيث السبب يلتقي بالسبب» !...

عزمي موره لي؛ هذا الشاعر الرجيم الذي ارتقى بلغته السرية الغامضة إلى

قمم أسوار الكشف، يرفض النبوءة والآخرين، الواقع والشكل، ما يريده من الشعر هو الحكمة، ومن اللغة دلالاتها الميتافيزيقية القادرة على إعادة الخلق والتشكل في متتالية مطلقة:

«إنني أنظر إلى الظلمات. من يراني في ظلمات ذاتي؟!.. من يريد أن ينقب باحثا في أعمق أعماق نظرتي»!..

هل هي لغة (موره لي) في مسرحيته (المشعوذ) المغرقة في شهوانيتها الصوفية هي التي تقوم باستدعاء شخصياته الغرائبية والتي بالكاد تمتلك صفات بشرية؛ «رجل - امرأة - الآخر - شبح الظلمات - الصوت - الشيطان»، أم أن خصوصية التجربة لديه؛ فترة بيروت وباريس، واختياره اللغة الفرنسية في التعبير هي التي خلقت من نصه المسرحي نموذجا يستعصي على الكثير ممن يتعامل مع أنماط المسرح العربي الضئيلة بإمكانياتها إن كان على صعيد الفكر أو التقنية في صياغة النص اللغوي!..

من المؤكد أن (عزمي موره لي) يعد من القلائل جدا من الكتاب المسرحيين الذين حاولوا العودة بالمسرح إلى ينابيعه الأولى مستخدما لغة الشعر وفانتازيا الشعر، ولكن نجاحه الرائع يكمن خلافا لأولئك الذين استخدموا لغة الشعر في التعبير المسرحي، لأنه ابتعد إلى أقصى حد عن لغة النظم، ليس فقط، بل ابتعد أيضا عن لغة الفكرة المسبقة، فالمسرحية تتشكل عنده بعفوية اللوحة التجريدية وعفوية الموسيقى، وومضة الحكمة والشخصية المسرحية في نصه أبعد ما تكون عن الخطابية والتعبيرية الحديثة «المتعلقة بالحدث»، إنها قبل كل شيء شخصية رواقية حينا وأبيقورية حينا آخر؛ غنوصية بعض الشيء في بعض مواقفها إذ إنها تستمد حضورها من عالم التأمل، وتستقي مسوغات حضورها من برزخ اللذة والألم، ومن ظلمات الغربة حيث لا زمن ولا مكان:

«لا تسألني أبدا أن أسميك باسم من لا يمكن تسميته، ولدهشتك العظيمة، فاللامرئي سوف لن يظهر لك إلا في لحظة تلاشيك»!... وأيضا: «ليكن مباركا ذلك الألم الذي أحالك إلى رجل عظيم»..

إن (موره لي) يجرد اللغة من دلالاتها المباشرة، ومن إسقاطاتها المتداولة، ليس لأنه يبحث عن الدهشة والتغريب. بل لكونه يدرك بشاعريته أن اللغة الجمالية بعيدا عن قواعديتها الإنشائية هي لغة تجربة متفردة، ولغة خصوصية ترفض القيمة والمعيار والقياس إذا ما وقفت عائقا أمامه في لحظة الخلق أو التلاشي:

«اخلع ذاتك عن طريقي أيها السائل، وليكف كبرياؤك عن التنكيل بشفقتي، هل من الواجب علي أن أعلمك هنا فن التلقي دون أن أذل ذلك الذي يبحث عن العزاء»!..

إن (موره لي) يتلذذ بالتعبير، يرشف اللغة كما يفعل مع النبيذ في حوانيت الأزل، يتسكع في متاهات أزقتها كفيلسوف أفّاق يملك الجرأة والوقت والعقل والحياة بكل أبعادها رغم شذوذه عن القاعدة «وبارونيته» وطقوسيته المقابرية!..

ولكن، عما يبحث ذاك المشعوذ في أزقة تلك العوالم السيئة الإنارة؟!.. عن ذاته أم عن الملكوت!.. عن الوجود أم عن العدم!... عن حانة يعربد فيها أم عن امرأة يستظل بدفئها!..

إن المرأة في هذه المسرحية مغيبة تماما بانتقائية شيطانية، وربما لأن (موره لي) كان يدرك منذ الأزل أن الأنثى الحقيقية هي التي تبحث أبدا عن ذلك الذي لا يشبه

أحدا لترتمي بين ذراعيه مطعونة بالهيمان، وإذ يعرف هذا يكف عن ملاحقتها فتأتي إليه لتقحم وحدتها في ذاته، لتشكل معه طقسا من الزواج المقدس، هي الوحيدة الخصبة بالسر، وهو الغريب الواهن. في المشعوذ تقول المرأة للرجل:

«خذ حذرك، فإن الوقت لا يرحم، وأنت.. لا من يدافع عنك.

يا حبيبي... إنني أمتلك سرا، وعليك أن تشاركني في امتلاكه».

لغة أقرب إلى الأسطورة، ولكنها أسطورة خارج الزمن، ورجل أقرب إلى التجسد، ولكن ليست في شكل مألوف، والعلاقة رغم غرائبيتها محيرة أبدا، لأنها ببساطة تخضع لمنطق عزمي موره لي، ذلك الخليط العجائبي من الفجيعة واللذة والبؤس، من المرض والغربة والإحباطات والعشق...، وفوق ذلك من تماسه الحميم مع ثقافات وفلسفات وفنون العالم.

إن ثقافة (موره لي) البالغة الحساسية وتجربته المتكررة مع الوحدة والموت والصمت، جعلت منه شاعرا لا وطن له، عاشقا دون حبيبة، وعدميا دون مطلق:

«الآن..، وأنا أتعرف على ذاتي في تلك المسالك، تلك التي ويالأسف لطالما جبتها..، في تقاطع تلك الطرق حيث يتثاءب ملل مميت. إلى أين أذهب؟!.. وإلى أي وهم يمكنني أن أقضي بسري»؟!..

سؤال، ربما لن يستطيع الإجابة عنه مطلقا، فعزمي موره لي لا ينتظر إجابة لتساؤلاته، إذ لا بد وأنه يعرف طريقه جيدا، لأنه هو الذي قرر القيام بهذه الرحلة في مسالكها الشائكة، رحلة الشعر والمسرح والجنون، رحلة الفوضى في أوقيانوس العدم. بحثا عن محارة الوجود!... إن (موره لي) في (المشعوذ) لأشبه بعراف خرافي يتأمل من وراء حزن عينيه ملكوت اللغة مدثرا بالشعر والمناخوليا والخواء.

إن الفكرة الفلسفية، والأسلوبية، والانحياز إلى عالم الأدب المكتوب عند (عزمي موره لي)، يهيمن بأروستقراطية متعجرفة على الحدث الدرامي، فجدليته واستقرائيته لا تشكلان دائما عاملا يساعد على تطور الفعل، والشكل المسرحي يبدو كما لو أنه كان منذ البدء ذريعة انتقائية لجمع معايير وقيم فلسفية متناقضة في حيز ضيق تمكنه من البوح بتراتيله العرفانية الموغلة في انخطافاتها المأساوية، وهذا الشكل من المسرح يقترب كثيرا من نصوص الحداثة الدرامية النوعية، يقول المخرج الفرنسي (كلود ريجي) حول هذه المسألة:

«إن مقولة إن المسرح هو الفعل ملغاة تماما، وتطور الحبكة المسرحية في رؤيتها المنطقية لا يؤدي أي دور في المسرح الحديث. إن تسلسل المشاهد وواقعيتها لم تعد قادرة أن تؤدي شيئا للمشاهد المهتم بفن المسرح.

إن المسرح الحديث قد ولد مع الرواية الحدثية كروايات دوراس وبلانشو وألان روب غرييه، تلك التي طرحت أهم شيء يتعلق بالأدب ألا وهو مفهوم الكتابة في حد ذاتها، أو إشكالية لماذا نكتب وكيف نكتب ولمن نكتب، ومن أجل أن نتوصل إلى تشكيل عروض لها علاقة بالحداثة في عالم المسرح، فعلينا أن نبحث عن العناصر الحقيقية المكونة للمسرح والتي ليست إلا فعل الكتابة»!..

ومن هذه النقطة تحديدا يحاول (موره لي) ممارسة فعل الكتابة المسرحية، أي من نقطة الصفر، إذ إنه يخلق من المستوى (عدم) نصه وشخصياته وشكله

المسرحي دون طموح مسبق لكي يؤسس مدرسة ما في المسرح، إذ إن تألقه يكمن في فردانية التجربة وخصوصيتها ووعائها الفلسفي الذي يحدد أولا وأخيرا أشكال التعبير الإبداعي وقواعديته وماهيته.

إن هذه الطريقة في صياغة النص بدأت تشق طريقها بقوة في المسرح والآداب الأوروبية، وها هي (ناتالي ساروت) تتحدث عن مسرحها:

«أن تكتب، هو أن تعطي اسما لشيء لم يكن له اسم قبل أن تسميه، هو أن تحصل على أمر ما لم يكن موجودا، وأن تستدعي شعورا من المجهول وتعطيه لقبا...».

غير أن ما يميز (ناتالي ساروت) عن (عزمي موره لي) هو أن هذا الأخير ليس لديه مجاهيل مسبقة الصنع، لأنه يعيش حالات الكشف في الحاضر بشفافية عالية والمجهول بالنسبة إليه هو العالم الحسي المعاش ليس إلا، ومن هذا المنطلق فإن آلية الصياغة اللغوية تأخذ اتجاها معاكسا، اتجاها (نُفَّريا) محضا، فكشفه يطغي على عبارته، لذا فهو يرمزها - يجردها - يتلذذ بضعفها مزهوا بسلطان معرفيته التي تستعصي على الأبعاد.

يقول (عزمي موره لي) في مقدمة مجموعته الشعرية (رؤى):

«لا يدعي المؤلف البرهنة على أي شيء، وذلك لأن موضوعه ليس موضوع عقل - استدلالي - ولا موضوع برهان، فالإلهام فيه مباشر، وثمة عناصر سديمية تطفو أحيانا على مستوى الوعي فتعكر حتى الهول تكوين الروح ذاته».

إن الاتكاء هنا على شعرية موره لي في مجموعته (رؤى) لتفسير مسرحه لم يأت اعتباطا، إذ إنه في حقيقة الأمر لا توجد حدود تفصل ما بين شعريته ومسرحانيته، ولا تخوم تحول بين تفلسفه ومغامرته الذهنية، وما بين صياغاته الأسلوبية.

ورغم أن (عزمي موره لي) قد رفض بنزق شديد في آخر حوار سجل لي معه في دمشق مسألة التعامل مع مسرحية (المشعوذ) من منطلق شعريتها مؤكدا على انتمائها لأي شيء آخر سوى الشعر، إلا أنني أرى أن عالم (موره لي)، الشاعر - الفيلسوف، قد هيمن على مدرسة الشعر والمسرح في آن، وإلا، ما الفروقات في الصياغة اللغوية بين جملته المسرحية في (المشعوذ): «وجه يخرج من الظلمات البعيدة، الأشد قربا من الهاوية، يتأمل موتك دون حب، دون كراهية، ناظرا نحو النجوم»!..

وبين هذه القصيدة من مجموعته (رؤى):

«أيها المنورون، والراؤون
في جميع الأزمنة
سأمجد أهواءكم، وبؤوسكم مثلكم!..
فأنا راء، وأنا شاعر،
وأنا محارب الحقب الشنيعة،
يا إخوتي، يا أعدائي في الطريق!»..

إن (عزمي موره لي) كما نرى قد استخدم في صياغتيه الشعرية والمسرحية تقنيات الصيغ المفتوحة (Open Forms)، وهذا الأمر، تقنيا على الأقل إن كان سموحا في عالم الشعر، فإنه لم يستخدم آنفا في لغة المسرح، لأن علاقة اللغة في المسرح هي مع المنطق وواقعيته، أي مع الإسقاط والتعرف النابع من الإدراك.

إن الشعرية المتألقة في صياغة النص المسرحي عند (موره لي) لا تسيء أبدا لعالم (المشعوذ) الدرامي. بل على العكس تماما ما دام الكاتب قد استطاع حتى

النهاية المحافظة على عمله الفني الذي لم يكن إلا حوارا بينه وأداة التعبير الخاصة به.

لقد أرسى (عزمي موره لي) بقوة، ودون رغبة منه، تقنية جديدة تستحق الاهتمام في مجال التأليف المسرحي، ألا وهي فكرة أولية اللغة المرتبطة بمفهوم العمل المستقل على حساب المغامرة الفنية (التجريب) فيما يخص الجانب العملي (التقني) من العمل الدرامي دون بذل أي جهد لتوصيل تجربته الفردية إلى القارىء - فالقضية تتعلق هنا بالتذوق الفني وليس بالإدراك الذهني..

أخيرا، إن (موره لي) تبعا لنظرية أولية اللغة، لا يقوم بأي جهد في إرساء التعليمات الإخراجية إن كان على صعيد الحركة أو الديكور أو بما يتعلق بطبيعة ومفهوم المكان والزمن التاريخي، الأمر الذي يعطي حيزا شاسعا لتأويلات كثيرة ومتباينة في العمل السينوغرافي وعملية اختيار الممثلين...

وربما كتب (موره لي) هذه المسرحية أصلا للقراءة وليس للعرض، لأنه بحكم طبيعته يختلف جذريا مع ما يدعى بالمسرح الشمولي الموجه إلى أعرض جمهور ممكن وإن تباينت حساسية تلقيه، الشيء الذي يدفع إلى إعادة طرح ذلك السؤال المستدير:

هل النص المسرحي يكتب بالضرورة لكي يمثل... أم؟!...

هوامش

عزمي موره لي شاعر وكاتب مسرحي سوري من كتاب الفرانكوفونية. ولد في دمشق في 23 أيلول عام 1916، ورحل عن عالمنا مؤخرا في 15/3/1998 في مدينة دمشق. تلقى الشاعر علومه في معاهد فرنسية في سورية وفي الجامعة الأميركية في بيروت. ودرس الفلسفة القديمة والحديثة.

عاش فترة شبابه في باريس وخاض الأجواء الثقافية الفرنسية في أدق تفاصيلها وكان أرتور آداموف من أصدقائه المقربين.

ترك أربع مجموعات شعرية باللغة الفرنسية هي:

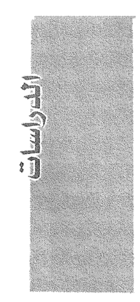
- الاقتراب (طبعتان)
- رؤى
- احتضار ذكرى
- الوعي والوجود

أعماله المترجمة إلى العربية

- الاقتراب 1990
- احتضار ذكرى 1991

وعمله المسرحي الساحر (ثلاث طبعات) 1975 - 1974 - 1974 ما زال قيد الترجمة للعربية.

● الشواهد التي بين قوسين من المسرحية من ترجمة صفوان صفر



التعليم العالي في دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية

الواقع والتطلعات

بقلم الدكتور عبد الله عباس احمد
نائب مدير الجامعة لشؤون الطلبة سابقا
جامعة الامارات العربية المتحدة / العين

أولت دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية اهتماما بالغا بالتعليم وتابعت تطوراته وتطويره وتحسينه، إيمانا منها بأهمية العلم، وأهمية التعلم في عصر جابت فيه المركبات الفضائية الفضاء تسبر أغواره، وتفتح آفاقا علمية جديدة ودخلت فيه علوم الالكترونيات مجالات الحياة بعامة، وانتشرت فيه المعلوماتية والحاسبات الآلية.

إن اهتمام دول المجلس بالعلم جاء استجابة لمستلزمات العصر، واستجابة للمطالب الشعبية المتزايدة وقناعة حكامها بأهمية هذا الأمر فإحصاءات وتقارير الفترة ((1975 ـ 1980) تظهر بوضوح زيادة الطلب على الالتحاق بالتعليم العالي الجامعي إذ بلغ اجمالي عدد الطلاب الملتحقين بجامعات دول مجلس التعاون لدول الخليج العربي عام 1979 / 1980 : (60120) طالبا وطالبة، وفي عام 1983 / 1984 قفز هذا الرقم الى 95965 طالبا وطالبة (بزيادة نسبتها 59,6٪) يدرسون في 97 كلية تضم 448 قسما علميا (1) ليصل عام 1992 / 1993 إلى 181322 طالبا وطالبة (2) بزيادة نسبتها 88,9٪.

وبلغ الإنفاق على التعلليم العالي الجامعي بدول المنطقة عام 1984 / 1985 وحده (باستثناء جامعتي الخليج والسلطان قابوس) 2,672,656,395,65 دولارا أمريكيا (مليارين وستمائة واثنين وسبعين مليونا وستمائة وستة وخمسين ألفا وثلاثمائة وخمسة وتسعين دولارا أمريكيا) (3) وتوالى العطاء، والبذل السخي لدعم وزيادة فاعلياته وتأثيره، وتطور عدد الجامعات من عام 1957* حتى عام 86/ 1987 ليصبح عددها 13 جامعة (وهو العدد

الحالي لجامعات دول المجلس) مما يؤكد على أهمية الدور الملقي على عاتق الجامعات والعائد المرجو منها هذا الدور الذي عبر عنه «جوزيف سايمن» بقوله: «إن التحسن الجذري في الحياة التربوية داخل الجامعة ليس مسألة تقنية فهو يتضمن إعادة تنظيم القوى التربوية وتوجيهها» أي صياغة إنسان بمفاهيم جديدة وسلوك محدد واضح قويم (4).

وباستثناء الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة برسالتها العالمية لنشر الإسلام وجامعة الملك فهد للبترول والمعادن بالظهران ذات الطبيعة التكنولوجية، فإن أهداف جامعات دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية تتشابه إلى حد كبير، وإن اختلفت صياغتها، وتتمثل فيما يلي:

1ـ نشر المعرفة وإعداد الكفاءات والقيادات المواطنة المدربة والمؤهلة علميا وفكريا. ليسهموا في نهضة أمتهم وتقدم أوطانهم على أسس من العقيدة الإسلامية ومبادىء الإسلام.

2ـ الاهتمام بالبحث العلمي في مجالات العلوم المختلفة والإفادة من نتائجه في تطوير المعرفة، ومن تطبيقاته لمواجهة متطلبات الحياة ومشكلاتها.

3ـ خدمة المجتمع وتطويره وتثقيفه وتجديد المعرفة عن طريق التدريب أثناء الخدمة للخريجين والمختصين.

وبالمثل فإن الهياكل التنظيمية التي وضعت لتحقيق هذه الأهداف متشابهة إلى درجة كبيرة أيضاً (5).

ورغم الجهود المبذولة فإن التعليم العالي الجامعي لم يترك أثره في تطوير المجتمع من حيث توفير الطاقات البشرية الكافية القادرة على خوض عملية التنمية الشاملة بأبعادها المختلفة، ولم تؤثر أبحاثه في تطوير الزراعة أو الصناعة أو استصلاح الأراضي، ولم يرضَ عن مخرجاته قادته ولا مسؤولوه . فمما قاله المسؤولون عن هذا التعليم في إبريل عام 1985 «إن المستوى الاكاديمي لخريجيها منخفض، وتخصصاتهم في بعض الحالات لا يؤمن لهم وظائف ، كما أن محتوى مناهجها مستورد ولا يمت بصلة كافية إلى حاجات المنطقة، بل مصالح الثقافة الأجنبية التي أوجدتها (6) جاء هذا رغم لفت حكام دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية الانتباه إلى خطورة الوضع في ورقة العمل المعلنة في 26 مايو 1981 بقولهم «... إن مهمات صعبة وحقيقية تواجهنا جميعا ولابد من مواجهتها مواجهة جماعية فالنفط الذي نعتمد عليه اليوم هو ثروة نابضة لقد ولد ثروات هائلة وتغيرات في تصرف البشر. وتنظر شعوب الخليج اليوم إلى حكوماتها كى تحلل لها المعادلة الصعبة وهى الوصول الى تنمية حقيقية ومستمرة من جهة، والحفاظ على السلام الاجتماعي والامن والتقدم من جهة أخرى. تلك المعادلة لن تحل إلا بالنظر ببصيرة ثاقبة إلى الأولويات التي أمامنا، وهى إقامة تنمية شاملة تعتمد من جهة بنية أساسية وقاعدة إنتاجية ثابتة، ومن جهة أخرى إعداد وتدريب في رأس المال الأهم وهو العنصر البشري. إن علينا أن نواجه الاجابة على السؤال المهم : كيف نحول النفط الى تنمية شاملة ومستقرة لمصلحة شعوبنا . إن الفرصة التاريخية مهيأة لنا اليوم كي نتخذ الخيار ولكنها قد لا تكون مهيأة لنا في المستقبل (7). وكان على جامعات دول المجلس تولي الاجابة عن هذا السؤال الهام والاستجابة له بأن تقترح

المشروعات والبرامج والخطط ومستلزمات التنفيذ، وتصنف الأولويات وجدوى الأخذ بها والعائد منها، ولكنها لم تفعل ذلك، فقد أثبتت الدراسات اللاحقة لهذا البيان الواعي والنذير أن الأهداف الموضوعة لجامعات دول المنطقة لا تعكس خصوصية المنطقة ولا تعبر عن احتياجاتها وأن الهياكل التنظيمية التي وضعت لتحقيق هذه الأهداف لا تتفق والأهداف الموضوعية ولا تقدر على تحقيقها (عام 1986) (8) بل إن الاجهزة الحكومية في أكبر هذه الدول تعاني من ضعف أداء الموظفين الجامعيين الجدد، وتواجه مشكلة عدم ملاءمة مؤهلاتهم لمتطلبات وظائفهم ومهامها، وتعاني من عدم تناسب معارف ومعلومات الموظفين منهم لمتطلبات وظائفهم (عام 1990) (9). والحال نفسها تنسحب على باقي دول المجلس.

- لقد ركزت جامعات دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية جهودها على تخريج القوى العاملة لسد حاجة سوق العمل متأثرة بالسياسة الاقتصادية السائدة في هذه الدول، وتخلت عن دورها الاساسي في تخريج الطاقات البشرية المثقفة اللازمة لعملية التنمية الشاملة في شتى جوانبها العلمية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والتكنولوجية والأخلاقية وانحرفت بذلك عن جوهر رسالتها ووظائفها.

فالتعليم الجامعي «أهم بكثير من مجرد إعداد الطلبة لاعتناق مهنة معينة على الرغم من أهمية ذلك الإعداد بحد ذاته، فقيمة التعليم الجامعي تكمن في خلق جو ثقافي وعقلي ملائم في البيئة أو البلد وفي جعل الأفراد مواطنين أكثر حكمة وأوسع تفهما لمعنى المسؤولية ومساعدتهم على العيش في سعادة ورضا .. (10) وتكمن في تطوير العلوم وازدهار الحياة العلمية وتدريب الطلبة على التفكير والبحث.

إن المعاصر لظروف المنطقة والمتتبع لأحوالها يجد تحقيقا رائعا للبنية الأساسية وعجزا واضحا في القوى البشرية الوطنية المؤهلة، وعجزا في قدراتها التنموية واعتمادا يكاد يكون كليا على الأيدي العاملة الوافدة، واعتمادا شبه كلي على استيراد احتياجاتها الغذائية والاستهلاكية على اختلافها، وهذا واقع لا تطمئن جوانبه ولا تؤمن عواقبة.

إن السؤال الذي يطرح نفسه اليوم بشدة، إلى أى مدى يمكن لدول مجلس التعاون أن تستورد كامل احتياجاتها؟ وإلى أي مدى يمكن أن تعتمد على الأيدي العاملة المستوردة؟ فإن كانت الثروة النفطية الحالية قد أقامت هذا الواقع ورعته، فماذا عسى أن يؤول إليه الحال إذا ما تعرض النفط لصدمات سياسية أو اقتصادية وتراجع سعره؟ بل ماذا سيكون عليه الحال إن نضب النفط وجفت منابعه، لا سمح الله، وأصبحنا لا نستطيع له طلبا؟

درس التاريخ علمنا أن النهضة الحقيقية لا تكون إلا بسواعد أبناء البلاد الذين أحسن إعدادهم وتربيتهم وأتمت أخلاقهم وقيمهم، وأحسن تعليمهم وتثقيفهم. لا أقول إعداد قوى عاملة لأننا قد نحتاجها، وقد لا نحتاجها، وأقرب مثل، الأعداد المتخرجة التي لا يجد بعضها عملا بعد. بل أقول إعداد الانسان المتكامل الشخصية القادر على القيام بأدواره الوظيفية والعلمية

والعملية والانتاجية بأمانة وإخلاص تحكمها الأخلاق والقيم والقدرة والحكمة. ودول الخليج تعاني من أزمة حقيقية في عدم توافر العنصر البشري بالكمية والنوعية المناسبة.

إن التحديات التي تواجه دول المنطقة لتأمين أمنها وسلامتها والتخلص من تبعيتها الاقتصادية وتحقيق ذاتها والاعتماد على قدراتها وإمكاناتها لا يمكن مواجهتها بالانسان الذي تبنيه الأنظمة التربوية الحالية بالمنطقة ، ولابد لها من أن تعيد النظر في أنظمتها التعليمية من حيث أهدافها ومناهجها وبرامجها وطرائقها لتقابل الحاجات المعلنة الملحة، فالأهداف تعبير عن حاجات، والحاجات مطالب ورغبات يراد تحقيقها، وتحديات ومشكلات يراد مواجهتها والتغلب عليها، وليس غير التربية وسيلة تحقق مثل هذه الأهداف.

إن جامعات دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية قد خسرت مواقعها وتأثيرها. لأنها لم تحقق إلا القليل على مستوى تأمين العنصر البشري، ولم تقدم نتائج اطمأنت بها شعوبها على حاضرها وعلى مستقبلها، فلاهي اكترثت بالبحث العلمي ولا بتطبيقاته، ولم تصل إلى نظريات علمية ترجمها المبدعون صنعة، ولم تتناول الجديد في تخصصاتها، ولم تدخل عصر المعلومات والحاسبات بعد، بل إنها لم تحسن اختيار أهدافها وبرامجها بما يتفق وحاجات مجتمعاتها التي ترى أن الأهداف التي وضعتها هذه الجامعات لا تعكس الحاجات الحقيقية لها كما ذكر، وأن هياكلها التنظيمية لم تكن قادرة على حمل أهدافها، بل كانت مسؤولة عن إخفاق تحقيقها.

إن العمل الجاد لبدء مسيرة الاعتماد على الذات والأداة الوطنية الحرة في مختلف جوانب الحياة تقتضي أن تقوم الجامعات بدورها كما يجب، هذا الدور الذي جسمه بنجامين روش BENJA-MIN RUSH (1745 ـ 1813)، حين أراد أن يهيئ القوى السياسية في الكونجرس من أجل إنشاء جامعة قومية أمريكية بقوله: «إننا لا نستطيع أبداً إصلاح نظامنا الحالي ولا أن نعيد تنظيم قواتنا العسكرية ولا بناء أسطولنا ولا بعث تجارتنا، إننا لن نستطيع أيا من هذا مالم نمنع أولا الجهل والتعصب ومالم نغير عادات مواطنينا، وهذا كله لم يتحقق مالم نلهمهم المبادىء القومية الاتحادية. و،هذا الإلمام ممكن التحقيق بطريقة واحدة فقط. هي أن يلتقي شبابنا ويقضوا معا سنتين أو ثلاث سنوات في جامعة قومية يقومون بعدها بنشر معارفهم ومبادئهم في الولايات المتحدة كلها من القرى إلى المدن إلى الحواضر، ومالم يفعلوا هذا أيها الشيوخ والنواب فإن بناءكم سيظل صلصالا مهيناً.. ووحدتكم السياسية ستظل حبلا من حبال الرمل» (11) وهذه حقيقة. فالتعليم العالي الجامعي يلعب أدواراً مهمة وخطيرة في حياة الأمم والشعوب، فهو الذي يصنع حاضرها ويرسم معالم مستقبلها، وهو القيادة الفكرية للمجتمع وهو القيم على تراثه الثقافي، وهو المسؤول عن تطويره وإنمائه ، وهو الذي ينتمي الانتماء الوطني ويرسخ الوجدان القومي. ويعد للمجتمع أموره ويكتشف خاماته وثرواته ومسؤول عن آفاق المعرفة الانسانية (12) إن على جامعات دول المنطقة أن تقوم بهذا الدور، وهذا

يعني أن تعيد النظر في كثير مما هي عليه.

- إن تعامل مجتمعات الخليج اليومي مع العلم المجرد والتكنولوجيا المجردة مع تسارعهما الشديد جعلها تتقبل النظام الاجتماعي ونمط التفكير والنظرة الى الحياة كما رسمها العلم والتكنولوجيا، وفي هذا انحراف عن جادة السبيل الذي ينبغي أن تسوده القيم والأخلاق والروحانيات والحب والعدل والتفكير في نعم الله وفضله. ومن هنا وجب التأكيد على تربوية الجامعة أو الجانب التربوي للجامعة فالتعامل مع التقنيات والأخذ بأسباب الحياة المعاصرة لم يصاحبه توجه تربوي فلا تزال المناهج والطرائق السائدة مستوردة في معظمها. ونعني بتربوية الجامعة تلك العملية التي تعيد بها هذه الجامعات الشقة الى نفوس الأجيال الناشئة بأن أمتهم أصلها ثابت، ورسالتهم قوية، وعقائدها سليمة مؤثرة، وتراثها عريق، ولغتها صالحة، تتحدى اللغات الأخرى في اتساعها وشموليتها وفي منبتها وفاعليتها كلغة علم وثقافة وأدب، وتوصل حاضر أمتها بماضيها العريق ومستقبلها المرجو في تكامل يبدأ ببداية مراحل التعليم وينتهي بنهايتها، كما نعني بها التكيف الناجح في عالم دائم التغير وغير مستقر.

- إنها تربية مستنبتة في أرضها وبيئتها، لا مستوردة ولا منقولة، أصلها ضارب في قيم الأمة وتراثها والمبادىء الاخلاقية والثقافية التي تنشدها وترجو تحقيقها فاستيراد التربية يعني استخدام هذه الوسيلة لتحقيق أغراض من صدّرها وسعى إلى تصديرها.

وفي هذا الصدد يقول جي . بي أحد جهابذة التربية في كتابه «التربية والحرية» «إننا في فترات من التاريخ خسرنا أكثر مما ربحنا باستيراد نظرية التعليم الانجليزية والأوربية» وبلغ في صراحته أن قال: «إن الاستعارة من نظريات أوروبا للتطبيق في أمريكا كان جناية على الشعب الامريكي وإفقادا لشخصيته وتجنيا عليه (13).

فإن كان هذا حال من كانوا على دين واحد، وعنصر واحد، ولغة واحدة، فكيف حال من لا يكون مثلهم من أمثال مجتمعاتنا!

- إن التربية هي الوسيلة الأولى لإصلاح وعلاج أي خلل أو مشكلة في مختلف

جوانب الحياة، أو في مواجهة أي تحد، سياسيا كان، أو علميا أو اقتصاديا أو تكنولوجيا أو أخلاقياً. وعلى جامعات دول الخليج العربي من هذا المنطلق أن تتعامل مع المجتمع وتتواصل معه بتحليل أهدافه واستقراء توجهاته ومعرفة مشكلاته واستشعار آماله وطموحاته وإزالة الفوارق بين طبقاته، وأن تصمم النموذج العلمي والتكنولوجي والثقافي الذي يترجم الأهداف المنشودة بآمالها وتوجهاتها إلى واقع معاش وتضع الهياكل التنظيمية القادرة على تحقيقها.

- وأن تنظر إلى التعليم عامة على أنه سلسلة متصلة بنهايات الدراسات العليا الجامعية. أهدافه وطرائقه ووسائله تعمل وفق منهجية نمطية متكاملة، تنمو خلالها المعارف والقيم والأخلاق والثقافة نموا متناغماً متدرجا في اتجاه الهدف القومي العام.

إن النموذج المنشود لجامعات دول الخليج العربية، وقد لبست ثوبها الجديد وتقلّدت سلاحها الجديد وحملت راية

جديدة شعارها «آن أوان الشد» هو :

1ـ أن تركز على الانتاج، وعلى الدور التربوي في بناء الانسان وتعامله مع العلم والبحث والعطاء وخدمة المجتمع، فأي تنمية لا تبدأ بالانسان ولا تنتهي به تنمية بلا هدف (14) ومن هنا يأتي التأكيد على مواصفات الخريج المطلوب والتوجه نحو تحقيقها. وتكون مثلا يحتذى من قبل المؤسسات الأخرى، تشرع في الاستقلال بالتفكير والبحث، وتوجد نظريات علمية وتطبيقات لها في إطار تراث الأمة وثقافتها وحضارتها وما تتطلبه الحياة المعاصرة، بحيث يصير العلم علم الجامعة، والأدب أدبها واللغة لغتها كما يقول أحد الباحثين. فما العزوف عن اتخاذ مثل هذه الجامعات بيوت خبرة أو مصدر مشورة إلا لكونها لم تعد قدوة ولا مثلا، لضعف مستوى وتواضع أدائهم وتخلف نظمها وإجراءاتها الإدارية.

2ـ وأن تعلم لزمان لاحق «فالجامعة التي لا تستطيع أن تجاوز زمنها بربع قرن من الزمان تفقد فعاليتها» كما يقول (رولد فولتن) فلا تقتصر نظم التعليم على الماضي أو الحاضر، وإنما على تعليم المستقبل أيضاً، وإلا فسيكونون عند تخرجهم متخلفين زمناً طويلاً (15).

3ـ وأن تعتمد التخطيط العلمي الدقيق الشامل حين تضع أهدافها ومناهجها وبرامجها ومشروعاتها، أو حين تنشد إصلاحا أو تطويراً أو تجديداً، وأن يكون التخطيط متكاملا شاملا لجميع المراحل التعليمية ويكون جزءا من استراتيجية تنموية قومية عامة، مستعينة بمراكز للمعلومات لأغراض معرفة الحاضر واستشراف المستقبل بدونها تكون الجامعات كمن لا ذاكرة له، ـ كما يقال ـ وهل يفلح من لا يتذكر؟

4ـ وأن تعلم بلغتها القومية «فتعلم الأمة بلغتها ينقل العلم إليها، بينما تعلم أفرادها بغير لغتها هو نقل أفراد المتعلمين للعلم «هكذا يقول أحد الأساتذة، وشتان بين المعنيين. فالتعليم بلغة أجنبية لا يؤدي إلا أن يكون المناهج أجنبية. فلا تحرر بذلك ولا انفكاك من التبعية، ولا يوجد اليوم بين الأمم من يعلم أبناءه بلغة غيره إلا إذا كانت أمة مفتونة أو مضطرة.

5ـ وأن تهتم بالبحث العلمي الشامل المتكامل الذي يسعى لحل مشكلة و إحداث تطوير أو إحداث تطبيق له عائد مباشر، أو تقديم إضافة علمية. فالتقدم الذي يشهده العالم اليوم إنما هو ثمار الأبحاث على اختلافها، والبحث هو وسيلة الانسان لاكتشاف الجديد والدخول في عالم المعرفة والتقدم التكنولوجي.

6ـ وأن يكون له أجهزة مركزية مسؤولة عن وضع المناهج ومتابعة تطبيقها في ضوء السياسة العامة المرسومة للجامعة. فالمناهج هي التي تترجم الأهداف المنشودة برامج وخططا ، ولابد من مراقبتها واعتمادها كي لا تنحرف بالأهداف عن مسارها. ولا تترك بغير متابعة قومية ووطنية ممثلة في مجالس الجامعات أو مجالس أمنائها.

7ـ وأن تتحول من البرامج التقليدية إلى البرامج الحديثة وتدخل عصر المعلوماتية والالكترونيات والعلوم النووية والصناعات البترولية وتطوير الإنتاج الزراعي والصناعات الغذائية، وغيرها من التخصصات التي ترى حاجة لتدريسها.

فكل ما تتعامل معه وتستخدمه شعوب المنطقة يدخل في إطار

احتياجاتها، وعليها تحديد أولوياتها بناء على حاجات دولها وقدراتها وامكاناتها، ووفق إرادتها. وعليها أن تدرك قبل أن تختار أن من لم يعش عصر الصناعة كما يجب - كما الحال بدول الخليج والدول العربية عامة - فالانتقال مباشرة إلى عصر علوم الالكترونيات والحاسبات يجعلها تابعا مستهلكا لا صانعا مبدعا. فالانطلاق نحو التحرر العلمي والتكنولوجي والتقني لتحقيق حاضر مجتمعات دول الخليج وصناعة مستقبلها وتحقيق ذاتها لا يكون بنقل منتجات تكنولوجية بل بالمعرفة التكنولوجية، ولا باتباع خط سير الدول المتقدمة ذاته - إلا ما لزم - وإنما باستحداث خط جديد، واتخاذ طريقة موصلة إلى أهدافها وغاياتها فحاجاتنا غير حاجاتهم وأبحاثنا غير أبحاثهم، ومشكلاتنا غير مشكلاتهم، وتحدياتنا غير تحدياتهم وثقافتنا غير ثقافتهم، وإمكاناتنا غير امكاناتهم والتكنولوجيا تحت سيطرتهم، فهل يجدي السباق لأجل اللحاق؟ إنما السباق لأجل التحرر العلمي والتقدم التكنولوجي بإرادة ذاتية وسواعد وطنية ونهضة قومية، من منطلق الأصالة والأخذ بالمعاصرة، بصرف النظر أين نكون من حلبة هذا السباق؟ بل المهم من أين تكون البداية. ولنبدأ من حيث نقدر ونسيطر فتكنولوجيا الثمانينات والسبعينات، بل والستينات ليست متخلفة لتأنف منها شعوب المنطقة، بل متقدمة بالقياس إلى ما أنتجته واستحوذت عليه وطورته دول المنطقة بقدراتها الذاتية وإمكاناتها المتوافرة حتى الان. فالتطوير إنما يحدث لشيء تحكمه وتملك السيطرة على عناصره ومقوماته، وما لا تحكمه تصبح تابعا له مهددا به، فهل تريد جامعات دول مجلس التعاون أن تسابق معهد «MIT» ببوستن بالولايات المتحدة الأمريكية في بحث من ابحاث الفضاء مثلا بينما يمكنها أن تتفوق عليه ببحث عن التصحر أو بحث عن آفاق النخيل أو أمراض المنطقة، مستفيدة من المعرفة الحالية، متعاونة مع مصادرها لتنتج معرفتها الوطنية القومية وتطبيقاتها العملية المحلية.*

8- وأن تهتم بدراسة الإنسانيات فكثير من المشكلات لم تخل أسبابها من مكونات اجتماعية وأخلاقية وقيمية، وهذا ما كشفت عنه البرامج الدراسية التي اتخذت من المشكلات وحلها، أو ما يعرف بالتخصص المتداخل (Interdis- ceplinarity) (لا التخصصات) محور تعليمها، واستخدمت عدة تخصصات في حلها، وهذا بدوره يلقي الضوء على ثنائية الدراسة الحالية الأدبية والعلمية ودعوتنا للنظر في دمجهما حتى لا يسود العلم على حساب الإنسانيات بما فيها من قيم وأخلاق، أو العكس.

9- وأن تؤكد على دور المرأة وتتيح لها فرص اختيار التخصصات المرتبطة بدورها زوجة وأما لتطمئن إلى أنها تسهم في التنمية على قدم المساواة مع الرجل.

10- وأن تحسن اختيار أعضاء هيئات تدريسها وتأهيلهم. فالشهادة الجامعية العليا مؤهل للقدرة على البحث فحسب لا إجازة في التدريس التربوي وأساليبه. وتنشيء هيئة تدريسها الوطنية على أساس الاختيار بالتزكية من بين خريجيها، بناء على متابعة ميدانية عملية مقصودة في أثناء فترة وجودهم

في الجامعة. فمثل هؤلاء أقدر على التحدي في الجامعات العريقة المتميزة. وترسل مبعوثي الدراسات العليا إلى مثل هذه الجامعات بعد التأكد من استعداداتهم وميولهم وقدراتهم كي لا يهدر مال أو يضيع وقت، إذا ما أردنا الحصول على الطاقة البشرية عالية التخصص والمستوى التي تحتاجها مجتمعات دول المنطقة في شتى ميادين الإنتاج والخدمات، وهو ما تفتقر إليه حاليا رغم ما ينفق على التعليم، ورغم كفاية مدة التشغيل.

11- وأن يكون لها أكثر من مصدر للتمويل ولا تقتصر على المصدر الحكومي وحده، كي تحافظ على استمرارها واستقلالها وفاعليتها *. كما عليها أن ترشد الإنفاق وترشد الاستهلاك.

12- وأن تعلم أن منهجية العمل الإداري إنما تبدأ بوضع الهياكل التنظيمية الإدارية النابعة من الأهداف الرئيسية للجامعة لتكون حاملة لها، قادرة على تحقيقها فالأهداف هي السبب في وجود الهياكل التنظيمية للجامعات وليس العكس، وبدون أهداف لا حاجة للتنظيم ، لأنه لا يجد ما يقوم به كما يقول «DAFT RICHRDå» (16).

13- وأن تضع لنفسها لوائح مفسرة وأدلة واضحة تحدد مهام ونشاط كل وحدة أو مركز بها وخطوات تنفيذها ، وتضع توصيفا لشاغلي هذه الأنشطة يتناسب وحجم العمل المراد تنفيذه ونوعه ليسهل متابعته وتقويمه.

14 - وأن تعمل على تنمية إداراتها وتحسن اختيار قياداتها ومسؤوليها وتضع الرجل المناسب في المكان المناسب، وتلجأ إلى استخدام أساليب جديدة وتقنيات حديثة في إدارة نظمها لتقنن حجم وظائفها وتيسر إجراءاتها لينمو التنظيم ويستمر، وترتفع كفايته وفعاليته، ويصبح قادرا على تحقيق أهدافه.

15- وأن تتخذ لنفسها نمطا إداريا محليا يعكس خلفية شعوبها وعقيدتها وفلسفتها وحياتها الاجتماعية والاقتصادية والبيئية لتضمن نجاح التعامل معه والتقبل الحسن له. فالهدف الإداري واحد ولكن النمط يختلف، فهو في أمريكا غيره في اليابان، غيره في المملكة المتحدة، غيره في الوطن العربي أو هكذا ينبغي.

16- ويكون لكل جامعة سجل مركزي يوثق مخاطباتها ومراسلاتها وأرشيفها ويكون معنيا بتلقي المخاطبات الواردة للجامعة والتي ينبغي أن توجه جميعها باسم مدير الجامعة أو رئيسها (حسب التسمية) وتصنيفها وتوجيهها للجهات المختلفة من إدارات وكليات ومراكز، ومتابعة تنفيذها لسد الخلل القائم المتمثل في ضياع بعض المعاملات او فقدانها، أو في عدم التنفيذ أو بطئه وتأخيره الذي أضر بسمعة الجامعات وقلل من جديتها، وتوثق دراساتها وأبحاثها وخططها وما آلت إليه لتكون مرجعا لدراسات وتطويرات لاحقة يتحتم قراءتها والوقوف على نتائجها قبل الانتقال إلى مشاريع جديدة، لتتواصل الجهود وتحفظ الحقوق وتوفر الامكانات.

17- وأن تسمح بحرية التعبير وحرية الرأى، وتقدم الضمان للمصارحة والمكاشفة والنقد البناء وتبادل الثقة، وتحدد مسؤولياتها تجاه العاملين ومسؤولية العاملين تجاهها فيما نسميه بتبادل المواثيق التي يجب أن تقدر

وتحترم.

18ـ وأن ترعى وتؤكد مؤسسية المؤسسة التعليمية، فيكون الحكم والقرار والتوصيات للكفاءات من خلال لجان متخصصة لها محاضرها وتثبت أعمالها وأقوالها، حتى إذا ما ذهب المسؤولون بقيت المؤسسة.

19ـ ولا تقبل أن ينتسب إليها إلا القادر على مواصلة الدراسة فيها حسب الشروط التي تضعها هذه الجامعات لنفسها، وحسب معايير القبول المناسبة لكل تخصص بها لتحافظ على مستواها ورسالتها بصرف النظر عن نسبة تحصيل الطالب في الثانوية العامة.

20ـ ولا تجيز تدريس مساقات من قبل أساتذة في غير اختصاصاتهم، فقد يكونون متمكنين من طريقة التدريس ، ولكنهم لن يكونوا مرجعا في التخصص الذي يدرسونه، ولا عارفين بعمقه، بل ربما تساهل بعضهم مع طلبته تعويضا لهم عن قلة إجابتهم على أسئلتهم لعدم درايتهم بها. ونتيجة ذلك تدني المستوى العلمي للطالب، وشيوع تكليف أعضاء هيئة التدريس بتدريس مسافات في غير اختصاصهم بجامعات دول المنطقة، شاع معه ضعف التحصيل العلمي للطالب،. ولعل اللجوء إلى وسائل الاتصال المعاصرة مثل (انترنت) يعد البديل الأنسب في حال ندرة بعض التخصصات، فمن خلالها يمكن مشاهدة العرض وطرح الأسئلة وإجراء الحوار، وهو بذلك أجدى وأنفع وأوفر من تدريس يقوم به غير متخصص في موضوع درسه.

21ـ وأن تعمل على دعوة القطاعين العام والخاص لاستثمار ما لديهما من خبرات بشرية وتقنيات وبحوث تطبيقية لتشارك في أنشطة الجامعة وبرامجها، سواء بالدعم المالي المباشر أو تقديم فرص التدريب العملي والميداني للطلاب في مواقعهما الإنتاجية ومؤسساتهما الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي لا يتسنى للجامعة توفيرها لتنمو لدى الطالب اتجاهات إيجابية نحو العمل والانتاج، وفي المقابل يفيد القطاعان العام والخاص بمختبرات الجامعة ومراكز أبحاثها وتجاربها (17) كل يكمل بعضا في اتجاه هدف واحد ومصلحة عامة واحدة.

22ـ وأن يكون لها مصدر لتغذية راجعة تقوم من خلالها مناهجها وبرامجها وخريجيها بما يلبي حاجة التنمية وسوق العمل. ويتحقق ذلك من خلال مجلس استشاري يقترح تشكيله من ممثلين عن مؤسسات وقطاعات المجتمع عامة وخاصة، وأولياء الأمور، يجتمعون داخل الجامعة مرة واحدة على الأكثر، وتكون الرياسة لأحدهم بالاختيار. يحضر اجتماعاتها مدير أو رئيس الجامعة ونائب مدير الجامعة أو نائب رئيس الجامعة للتخطيط والتطوير، وعدد من أعضاء هيئة التدريس والإداريين والطلاب. ويبحث قضاياهم عامة، ويقوم أداء خريجي الجامعة وقدراتهم العلمية والعملية من واقع ممارستهم في مواقع أعمالهم. ويقترح استحداث برامج أو تطوير برامج قائمة، أو تدريب معين أو إعادة تأهيل. وعلى الجامعة أن تنظر في مدى امكانية الأخذ بما ورد في توصيات هذا المجلس وإبلاغه بما تم اتخاذه، ومالم يتم اتخاذه وأسباب ذلك؛ كي يستمر التعاون وتتجدد الثقة ويؤكد جدوى التشكيل.

23ـ وتستخدم أساليب إضافية لتقويم

الطالب في نهاية العام ؛ بكتابة بحوث ، أو موضوعات أو القيام بتجارب مخبرية، أو مقابلات شفوية، بحسب طبيعة التخصص. ولا تدخل تقديرات السعي الفصلي الذي لا تحكمه حتى الآن معايير مقننة ولا ضوابط محددة في تقرير نتيجة الطالب آخر العام، وإنما يستمر السعي الفصلي كمطلب لتشجيع الطالب على متابعة منهج دراسته ونشاطاته المصاحبة كنوع من التدرب وتثبيت المعرفة. أما مصدر هذا السعي أو النشاط فيأتي من تحليل المساق (أو المقرر) المراد تدريسه واستخلاص الطرائق المناسبة والوسائل المعنية اللازمة، والزيارات الميدانية المصاحبة، والتطبيقات العملية المكنة، ويكون لزاما على عضو هيئة التدريس التعرف على مثل هذه الطرائق والوسائل والنشاطات والتطبيقات عند التخطيط لتدريس مساقاته، وتعريف طلبته بها عند البدء في تدريسها، والالتزام بتنفيذها معهم كحد أدنى لما ينبغي القيام به وضمن المدة المقررة لتدريس المساق. وبعد هذا النهج في التحضير والإعداد مدخلا لتطوير أساليب التعليم وطرائقها، يجد الطالب فيه فرصته في التعرف على طبيعة الأعمال التي يمكن أن يمارسها، والإمكانات المتوافرة ونوعها ، والأبحاث التي يمكن أن يجربها. كما تؤكد لديه أهمية اقتران العلم بالعمل والانتاج، واتخاذ العلم أداة لتطوير الحياة على اختلافها. سعي الطالب الفصلي الحالي يرقى إلى مستوى هذا النشاط الذي نقترحه باعتباره جزءا من عملية التدريس كي تحتسب له تقديراته وتدخل في تقرير نجاحه من عدمه؟ أم يمكن أن تدخل هذا النشاط ضمن عناصر تقويم عضو هيئة التدريس ومعرفة مدى جديته ومصداقيته مع درسه وطلبته.

24ــ ولا تنحدر هذه الجامعات بمستواها بتقديم خدمات مجتمعية أولى ببدائل الجامعة أن تقوم بها، من مثل: كليات مجتمع، كليات مستقلة، مراكز التعليم المستمر، لتبقى متميزة ورائدة، تصدر العلماء للحاضر والمستقبل، وتعد القادة في كل الميادين من خلال قيامها بأدوارها التي تجمع بين التعليم، والبحث العلمي وخدمة المجتمع، والإنتاج، في إطار تربوي ثقافي أخلاقي متكامل، وهو ما تعجز عن تقديمه وتحقيقه المؤسسات التربوية والإنتاجية الأخرى.

25ــ وأن تهتم بالحرم الجامعي باعتباره مجتمعا علميا اجتماعيا ثقافيا مصغرا ومكانا أمثل للتربية السلوكية، يمارس الطلبة فيه ما ينفعهم في حياتهم العملية في مجتمعهم الكبير بعد تخرجهم.

26ـ تهتم بتطوير عملية الإرشاد ما قبل الجامعي من خلال التعريف بالمستقبل العلمي والعملي لكل تخصص، في عالم تداخلت فيه التخصصات وتشابكت، ولم يعد من السهل على أحد معرفة نوع التخصص الذي يوصله إلى هذا الاختراع أو ذاك، أو نوع التخصص الذي يوصله الى صناعة أو انجاز بعينه. ولعل الإرشاد العملي ـ كما نطلق عليه ـ يحسم أمر حيرة الطالب وتردده في اختيار تخصصه. ونعني به مستقبل التخصص في واقعه العلمي والعملي والتطبيقي المعاش والمشاهد الذي حققته التخصصات العلمية الرئيسة وحدها، أو مع بعضها. ويكون ذلك بتصوير هذا الواقع تصويرا حيا ـ مع توافر الأجهزة الحديثة المطورة وتنوعها ـ مصحوبا

بشرح يوضح نوع التخصص الذي كان مسؤولا عنه، ويتم عرضه من خلال الشاشات المرئية والمسموعة بجانب الزيارات الميدانية الممكنة. فمتى عرف الطالب مستقبل دراسته واقعا وإلى أين يمكن أن يصل به، أحسن اختيار تخصصه الذي يرغبه ويهواه عن قناعة ودراية.

28ـ وتتكامل مع بعضها على مستوى الأهداف وتبادل المعرفة والأساتذة والطلبة والأجهزة والمواد تعبيرا عن وحدتها ومصيرها المشترك، وتوثق علاقاتها مع الجامعات العربية والإسلامية بخاصة وغيرها بعامة لتفيد من خبراتها ومعارفها لدعم مسيرتها وانطلاقها.

ـ إن التحدي الذي يواجه دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية في مجال التعليم العالي هو نوع الجامعة المطلوبة، ونرى وجوب أن يكون لها جامعة المتفوقين من الطلبة برامجها مكثفة وعميقة ، تعنى بالدراسات العليا والبحث العلمي لأجل التطوير والتحديث والتطبيق والإضافة العلمية، كما تعني بأن تكون قدوة ورائدة. فمثل هذه الجامعة لا تخلو منها أي دولة متقدمة في العالم، ومثل هذه الجامعة هي التي يعول عليها في تخريج الطاقات البشرية العالية التخصص والمستوى، وفي مختلف قطاعات الإنتاج والخدمات، فيقل بذلك اعتماد دول المنطقة على استيراد الخبرات الاجنبية عالية المستوى ويتحقق هدف هام من أهداف التنمية.

ـ إنه إذا ما أرادت دول الخليج العربية أن تعيش عصر نهضة حقيقية عليها أن تؤمن العنصر البشري القادر على إحداث التغيير، المتحمل مسؤولية البناء المضحي من أجل مصلحة الوطن ، المتعاون مع غيره، المخلص في عمله وواجباته، المسهم في العطاء عن رضى وطيب خاطر، يفهم معنى الحرية، والحرية المسؤولة، ويدافع عن شرف أمته وكرامتها وعزها. فالتنمية الحقيقية الشاملة لا تقوم إلا على سواعد أبنائها، وخير مثل على ذلك اليابان وألمانيا الاتحادية حين انطلقتا تبنيان مستقبلهما اعتمادا على قدراتهما الذاتية بعد هزيمتهما في الحرب العالمية الثانية وما آلتا إليه. فمنذ متى عرفنا اليابان وألمانيا الاتحادية على أنهما دولتان صناعيتان متقدمتان، رغم أنهما بدأتا مشوار البناء بعد عام 1945. والمثل نفسه ينسحب على الاتحاد السوفيتي (سابقا) حين خرج من الحرب البلشفية منهوك القوى.

ـ وأن تعمل على تعدد مصادر الثروة القومية لتفتح بذلك آفاقا جديدة للعمل المنتج، وتسد أبواب البطالة الصريحة منها والمقنعة، وتخلق بواعث جديدة لتطوير أداء الأفراد وترغيبهم في العلم والعمل والتعليم المستمر.

ـ وترعى تعليم الكبار؛ بأن تتيح لهم فرص التعليم الجامعي إن كانت خبراتهم وممارساتهم العملية أهلتهم لذلك حسب مقاييس هذه الجامعات وشروطها وإن لم يحملوا الشهادة الثانوية.

ـ وتتيح لمن يريد تعليما جامعيا عاليا فرصة ذلك مادام سيبحث في موضوع متعلق باختصاصه ووظيفته، وأصبح أهلا لذلك حسب مقاييس هذه الجامعات ومعاييرها وإن كان لا يحمل شهادة جامعية.

ـ وتسعى لتوفير فرص التعليم العالي الجامعي عن غير طريق التعليم النظامي لمن لا يسمح وقته بمواصلة الدراسة

بالانتظام داخل المؤسسة باستخدام أساليب التعلم من بعد من خلال الاجهزة البصرية والسمعية مثل الجامعة المفتوحة في بريطانيا وهولندا والمانيا واليابان، والانتساب الموجه بدولة الامارات العربية المتحدة.

ـ وتفتح فرصا للتعليم لمن يرغب تعلم مهنة معينة، أو يغيرّ مهنته ، أو يجددها وتتيح فرصا للتدريب وإعادة التدريب، والتأهيل وإعادة التأهيل استجابة للمتغيرات والمعطيات الجديدة من خلال التعليم العالي القصير الدورة أو ما يمكن تسميته بكليات المجتمع.

ـ وتوجه برامج تثقيفية وعملية خاصة، عن طريق الاجهزة السمعية البصرية لربات البيوت والأمهات والآباء والطاعنين في السن والشباب وأصحاب الحرف وغيرهم، وأن تولي اهتمامها بالمعاقين واهتمامها بالموهوبين حتى لا يكون هناك محروم من فرص التعليم وفرص العطاء والانجاز.

وبعد استخدام القمر الصناعي للأغراض التعليمية من الوسائل المتطورة في هذا المجال ، آمل أن يكون لدول الخليج العربية والدول العربية عامة قمرها الصناعي الخاص، صنعته على عينها واستخدمته كما تشاء ومتى تريد فتزيل بذلك حاجز التخلف العلمي بينها وبين إسرائيل التي أطلقت قمرها منذ عدة سنوات.

ـ وتفيد من العقول العربية المهاجرة من خلال دعوتها للعمل تحت سلطة تربوية وتنموية عليا مشتركة تضم أفرادا من دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية والدول العربية الأخرى تكون مسؤولة عن استقطابها وتعاقدها وحمايتها وأمنها.

ـ وأن تعتمد على الزراعة والانتاج الزراعي والحيواني، والصناعات الأولية اللازمة لها، والصناعات الغذائية القائمة عليها، لتؤمن مستقبلها الصناعي وأمنها الغذائي. فلا توجد دولة متقدمة لم تبدأ بهذه الخطوة، فالزراعة في اليابان مسؤولة عن التقدم الاقتصادي والتقني لهذا البلد. ولا توجد دولة لم تبدأ بهذه الخطوة وليست مهددة أو عرضه للتهديد. وعلى الجامعات أن تقوم بأدوارها لهذا الغرض.

إننا نعيش عصرا ونواجه مستقبلا يقوم على أساس العلم والتعلم والتعليم فلا أقل من أن تمحي دول المجلس الأمية من بين أبنائها التي بلغت نسبتها عام 1992م 240,3٪ * باعتبار أن الأمية العقبة الكؤود في وجه أي تقدم ، وأن تصل غالبية جماهيرها الى نهاية التعليم الثانوي العام، ويحصل ثلثها على تعليم عال (18) ويكون لدى غالبية أفرادها معرفة واستعداد وتقبل لممارسة التعليم الفني بأنواعه لتستوعب شعوبها دورها بموضوعية وتؤدي رسالتها وواجباتها بنجاح بعيدا عن الاتكال والاعتماد على الغير، وفي شتى الميادين ومختلف الحرف دون استثناء «... إن القوة الكبرى لهذه الأمة ليست بأسلحتها بل بشعبها، وأملنا الكبير ليس في التكنولوجيا بل في طاقات الاجيال القادمة، إن التربية كانت ولا تزال تثميرا في مستقبل الأمة». (كازنيجي) (19) إنها مقولة حقه تستوجب التمثل والاستيعاب.

أرجو أن تدرك دول منطقة الخليج وشعوبها هذه الحقيقة إن ابتغت لنفسها سلما ترتقي به. والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

مراجع أخرى

Abdulla Abbas Ahmed ,A Comparative Sltudy of The (1) University Administrative Systems in the States of the Arabe Gulf Co- operation Council. University of Exeter, U.K. Jan 1987, P.40.

(2) عبد العزيز الجلال، التربية والتنمية في دول الخليج العربية ـ1985 ـ 1995) كتاب تحت الطبع، ص40.

(3) مرجع سابق رقم (1) أعلاه ص 53.

(4) عمر الاسعد، الجامعات العربية حتى العام 2000 (الواقع والتصورات المستقبلية) مقدم إلى المؤتمر السادس لاتحاد الجامعات العربية، جامعة اليرموك. ص4.

(5) مرجع سابق رقم (1) أعلاه ص 137.

(6) مكتب التربية العربي لدول الخليج العربية، الندوة الثانية لرؤساء ومديري الجامعات، جامعة الملك عبد العزيز جدة، ابريل 1985.

(7) مجلس التعاون لدول الخليج العربية مجلس التعاون لدول الخليج العربية (وثيقة حكومية) مطبعة الحكومة بوزارة الاعلام، البحرين ص 25.

(8) لمزيد من التفاصل يرجى الرجوع الى مرجع رقم (1) أعلاه.

(9) علي بن سعد القرني، العلاقة بين برامج التعليم العالي وحاجات المجتمع السعودي التنموية، كلية التربية، مجلة جامعة الملك سعود المجلد الثاني. العلوم التربوية (2)، 1990م ص540.

(10) محمد جواد رضا، الاصلاح الجامعي في الخليج العربي، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ديسمبر 1984 م، ص23.

(11) محمد جواد رضا، مرجع سابق، ص44.

(12) مالك إبراهيم صالح ، محمد جاسم العبيدي، دور جامعات الخليج العربي في التنمية، مجلة النفط والتنمية، العدد الخامس، أيلول ـ تشرين الأول، 1987 ص51.

(13) جامعة قطر، من ثمار الفكر، الموسم الثقافي الخامص، 1399 هـ ـ 1979م. ص ص 163,162.

(14) لمزيد من التفاصيل:

عبد الله عباس أحمد، عدم الاقبال على الوظائف المهنية والبقاء فيها، ورقة عمل مقدمة إلى الندوة الدورية الرابعة لعام 1994 ضمن برنامج الندوات الدورية المشتركة بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، أبو ظبي 13 ـ 15 ديسمبر 1994.

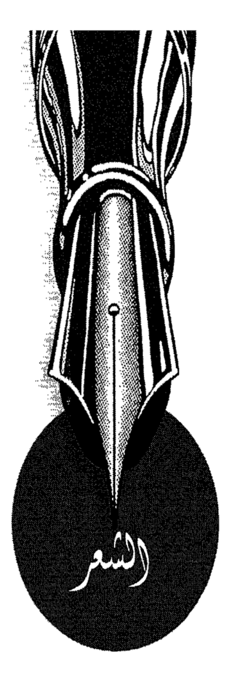
(15) حسن أبشر الطيب، دور الإداريين في التنمية مجلة من ثمار الفكر، الموسم الثقافي التاسع، جامعة قطر، 1404 هـ ـ 1984م ص104.

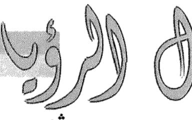
(16) Daft & Richard L, Organzation Theot and Design Wwst Publishing Co. Poul, Mamesota U.S.A 1983, p. 82

(17) محمد عزت عبد الوجود، الصورة في جامعات الخليج.. ولماذا التعاون بين القطاع الخاص وبين مؤسسات التعليم العالي والبحث العلمي، رسالة الخليج العربي، العدد 52، السنة 15، 1994م، ص94.

(18) محمد نبيل نوفل، مروان راسم كمال، التعليم العالي في الوطن العربي نظرة مستقبلية، المجلة العربية للتربية، المجلد العاشر، العددان الاول والثاني، 1990م ص37.

(19) Carnegie "Carnegie Foundation For The Advancemen of Teaching Chronicle of Higheer Education Vol. 30, Part 14 6th May 1985, P.19


الشعر



أحبال الرؤيا

شعر:
قطب الريسوني المغرب

1) حبل الإفضاء

لَكَ الآنَ أن تُشهرَ الزيزفونْ
تودعَ بالأخضرينِ
لغوبَ المساءْ
لعلَ العنادلَ خانت رؤاك
لعل الهوادج باعت قراك
ولم يبقَ في جُبّة العاصفة
سوى كَرمَتينِ:
عطور القصيدةْ
وأحلامُ سارا. تؤججُ وقتكْ
فواكهَ نخلٍ وماءْ

2) حبل الإخصاب

أدق الجرسْ
وأخرجُ من موسمي
مئَات السنابلْ
لتبحَثَ عن تمر يوسفْ
وأطباق رؤيا تجدد لون الزبيبِ
وحب المناجلْ
لتُقرىء فلَّ المطرْ
بأن المسافة بين الحقولِ
وأضغاث جُبٍ

تُكور أقمارها
هديلا لأعتابِ المراجلْ
أنا لستُ سيد هذي الرؤى
ولستُ المدججَ بالاشتعالْ
ولكن شال النبوءةِ في معصَمي:
سيأتي... سيأتي..
لتغسلَ أرض الإله مجاديفها
وتَخْرُجَ من بين ماء وطينٍ
قطارا يمزق لون المسافةً
زمانا يُشرد أطفال بَوحهْ
يُوزع أعراسهُ
إلى نوبتينِ
خيولُ الندى
وبوحُ الجدائلْ

3) حبل الإبحار

بحاري
ستعصم هودجَ أنثى
تطالع كفّ البجعْ
وبَوحَ الخزامى
فهلا تَعلمتَ شدوَ البواصلْ
وأقرأت نوحا
كتابَ الوجع؟؟

ألفية من مقام النجوى

-إلى من أجج من نسغ معاناته وزخات دمه شموع الحرف وأعراس الكلمة.

نجواكَ... عروس الماءِ
أحزان غجريةٌ
تدخل زينتها الأولى
في ميقات يختار اللونين:
الغارق في طين الملكوتْ
والأبيض لون الوقفةِ والإسراءْ
أنثاكَ... سلالم مرفأْ
تطرز جبتها

من ريش الموجْ
وخلاخل أعشابٍ
تتبرج في قاع الأمداءْ
أيمًا أقوى
أن تنقش فوق جناح الغيمْ
عرش الليمونْ
وتقطر من عنقودهْ
لحن الريحْ
أم تقسم للريحِ
بسنابل أحزانك
أن عصفور النجوى
آت... من خارطة الفحمِ
يتململ بين الينبوعِ

والنخل المبحر في لون الأنداءْ

أنت الطبق الممنوعْ
والديباجُ
وسلاف الروحْ
علمني إذنْ:
أن أرسم في المرآة جنوني كالسر الناعمْ
كخرافات الأصداءْ
لأوزع موج النهر إلى نصفينْ:
نصف تتسكع فيه بوارج أعيادي
نصف يتكور دائرة لإعادة تكوين الأشياءْ
علمني إذنْ:
فأنا المصلوب بمدخل أعراسكْ
صفصافة نارٍ...
تدخل ساحتها أحزان البوحْ
أو نجوى سادسة
تتلوها سيدة الإيقاع البحريّ
قبل النسخ الأولْ
في موسيقى الأشذاءْ

* * *

كان الإيقاع صَلاةْ
والنبض القاتل كان صلاةْ
والسر الناعم في مرآتكَ... كان صلاةْ

ليته قدّ من حجر

شعر
حسن فتح الباب

تكمُن النار في الحجر
والنواة التي دُفّنت
في الثرى تزدهر
سلة من غصون زهت
بالأزاهير والثمر
ليت قلبا نضمهُ
بين أضلاعنا انفجر
ليته صيغ من تراب
ليته قُدّ من حجر

* * *

المياه التي دمّرت
حصن صهيون فاندثر
يوم نادى شهيدنا
فاستجاب القدر
ليت قلبا نضمهُ
كان ماء... لينكسر
حلم من دق أعظما
لرماة الحجر

* * *

ما لأضلاعنا خوت
من قلوب فلا
ماؤها صادع للصخور

مورق في الشجر
لا ولا نارها
كمنت في الصدور
* * *
القلوب التي انطلقت كالسهام
كم رجمنا بها
قاتلي الأنبياء
وعداة البشر
كيف عادت هباء
واستحالت حفر
* * *
شمسنا تنحسر
والخسوف القمر
مالها الأزمنة
غالت الأمكنة
فهوى قلبنا
تحت أقدامنا
ضل عن موطنه
* * *
فلنمت أو نهن
وليكن ما يكون
لغة للحجر
أو رثاء حزين
للحمى المندثر
* * *
إنه الملتقى
في ربى القدس والقمم
أو هو المفترق
لا نشيدُ ولا علم
* * *
تكمن النار في الحجر
والنواة التي كُفِّنت
في الثرى تزدهر
ليت قلبا نضمهُ
بين أضلاعنا انفجر
ليته صيغ من تراب
ليته قُدَّ من حجر



مها بكر

شكرا على كل هذا
الهواء الذي تبثينه إليَّ
إلى الأستاذة لطيفة حليم

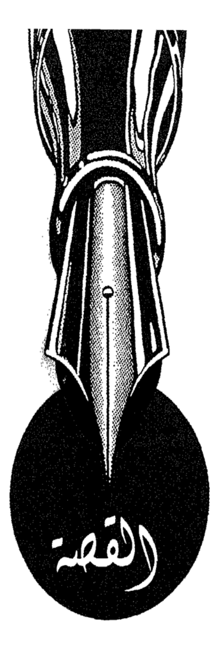
لازلتُ أتبع رائحة ظلالك
ومازلتِ لا تقولين ترابا لمنفاي
تجمعينَ لي الضجر ورائحة نهرك الهزيل
وأشياءك في دفاتر الهواء
صباح الخير
ما تركوا لنا شباكا
ماتركوا مفاتيح لعزلتنا
قمرٌ آخر
وتذهبين بنفس السماء المغلقةِ على شبابيك الرجل
المترفةِ بالروث والريحان
يداك... يداك
يداكَ البلادُ وَدونها غريبة أصابعي
قولي لقرميدِ بيوتك ما نسيتُ الكينا المتهدل
على أعشابِ مودتنا.. والخواتم التي رماها الرجل
على قارعة الحب تقول

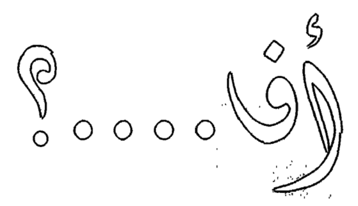
كم عيناكِ مرتفعتان جدا
وكم أنا الأرض المطاردة من هواء آسنٍ
وكلام أصفر... أصفر
بذلتُ من العطرِ كثيرا حتى تعلمتُ للقائك
أكثر مما تعرفه الوردة عنك
لن تعودي قالت الأناشيد
ضعي الكلام على الطاولة
ارمي الذكريات في الهواء
وخليّ الذي في القلب.. للقلب
أغلقي... شوارعك
كل قصتنا
نامي دون أن تخبري أحدا أني غامضة
وأني أخبىء بين رفوف الصحون أحلامي
صباح الخير
عصافيرك الأخرى... رائحة الماء
غيومك المتجمعة في حقائب أيلول
افتحي شباك مودتنا من أوله
لأردَّ لكِ بهاء فضتنا والأناشيد
ذهول المرايا المشغولة بكِ أبدا
إني الآن أهيمُ بعشبتينِ يابستينِ منكِ
أرتعشُ وأنتِ تجففين النسيان
على ستائر دهشتنا
ماء لعينيك وهما تمطران على هزيلِ مراثينا
مراثٍ لوردك المملوء بالخطايا والندى
ندى لروحك الندى

***

ضاعت يداي في احتمال الحرير لك
في احتمال الطين والنسيان
صباح الخير
كلما أنساك
أسقط في الوحشة
في الدوائر المغلّفة بالكلام

هيرفورد ـ شتاء ١٩٩٨


القصة



بقلم: د. خالد أحمد الصالح

ما جلست معه مرة وسألته عن رجل ما إلا ونفخ بعد أن يملأ صدره بالهواء...

- أفا!

ولأنه نال جزءا من التعليم فقد كنا نطلق عليه اسم الأستاذ... في بداية الستينات، كان في الخامسة والعشرين من عمره، كنت أصغره بعشر سنوات.. وحين نجتمع في مجلسه كنا نكثر عليه الأسئلة... سعادته تزداد وإجاباته تطول.. قبل أن يختتم حديثه يعتدل عادة في جلسته ويصيح قائلا:

- والله أعلم....

وعندما بدأ زمن الانتخابات... عرف الأستاذ طعم المنافسة واستمر في الإجابات المطولة وفي الاعتدال قبل الخاتمة مع لازمة والله أعلم.. شيء واحد تغير في حديثه فقد ألغى من قاموسه نفخته المعتادة:-

- أفا...

فإذا ما سألته عن إنسان ابتسم وصاح

- والنعم....

وأجزم إنني رغم قربي منه لم أشعر يوما أنه يعرفني.. لدي شعور دائم أنه لا يعرف أحدا ممن حوله.. إذا ما ابتعدت عن مجلسه شهراً أو يزيد أضطر حين أدخل عليه أن أبوح باسمي... ودائما يصيح بعدها....

- والنعم....

* * *

... الزمن كاد أن يجعله ينسى لازمته القديمة... في إحدى جلساته العامة قبل انتخابات المجلس البلدي قيل له:-

- هل تعرف سيف سلمان؟

رد قائلا باستفهام:

- سيف سلمان!

الجواب أتاه:

- يسكن في القطعة الرابعة

صاح الأستاذ مبتسما:

- والنعم...

عم بعدها الهدوء... وسرعان ما همس في أذنه من يجلس عن يمينه:

- مدمن المخدرات... قتل زوجته

رد الأستاذ بتلقائية. أعادت لنا ذكريات قديمة...

- أفا! كانت تلك آخر جلساتي معه في حقبة الستينات... الدراسة دفعتني خارج البلاد ست «سنوات مغترب. وحين رجعت إلى البلاد، كانت أخبار الاستاذ قد ملأت السماء.. تعدى انتخابات النوادي والبلديات... وانتهى إلى مجلس الأمة... أصبح عضوا بارزا في البرلمان... ترددت كثيرا في زيارته.. الحنين إلى شخصه كان أقوى من ترددي... حين دخلت عليه لم يكن تغير شيء، كأني قد تركته بالأمس... ربعته القصيرة.... وجهه المستدير، حمرة خديه، حتى شعر وجهه لم يمسه البياض... نهض مبتسما وأنا أتقدم إليه... نظرات محبة وهزات يد قوية مع كلمات ترحيب... جلست بالقرب منه... دنا برأسه مني وهمس:

- لم نرك الأسبوع المنصرم؟

لم أحر جوابا... وسرعان ما انشغل الأستاذ بقادم آخر... حدة ترحابه بالضيوف تزداد... علامات النشوة تطل من عينيه... إذا أبدل أحد الجالسين مكانه، ينهض الأستاذ ليرحب به... لا يسأل عن أحد.. إذا أباح القادم باسمه تأتي الصيحة بعدها:

- والنعم

في بداية معرفتي به كانت أسئلته تحوم حول السيرة النبوية وأخبار التاريخ... اليوم سياسية.. شيئان لم يتغيرا الإجابة الطويلة والخاتمة:-

- والله أعلم....

التفاصيل الطويلة طابع إجابته...، أدمن الأستاذ الاطالة، كانت علامات الادمان جلية في إجاباته... يغوص في التفاصيل بنشوة ظاهرة.. في آخر الجلسة سأل أحدهم:-

- أينكم من عبور قنال السويس؟

أسقط نظراته على السائل وضم شفتيه ضم المحبين.. ثم بدأ يسرد تاريخ قنال السويس ثم تاريخ السويس نفسها... وحين غادرت مجلسه لم يكن يشعر بي كان في حلقاته العليا يسبح في القنال.. الجميع آنذاك كانوا آذانا صاغية...

* * *

بعد شهور عديدة كان علي أن أغادر بلادي مرة أخرى... سنوات خمس لنيل شهادتي العليا... حين عدت إلى البلاد... لم يكن هناك مجلس أمه، فقد تم حله... وكعادتي اشتقت إلى زيارة الأستاذ. لم يكن هناك أحد سواه.. في الطرف البعيد تشغيل جمرات (القدو) مع امتلأ صدره بالهواء... لم أكد أعرفه....

ربعته هزلت... هالة سواد تحت عينيه... نظراته قلقة وحركات يده غير مستقرة... لم يكد يراني، ولم ينهض... جلست بجانبه... قطعت الصمت قائلا:-

- أين الجميع؟

أجاب بنفخة الهواء القديمة:

- أفا....

لم يزد... تركته وانصرفت... لم أره بعدها إلا مصادفة... كان قد أعلن عن إعادة مجلس الأمة... وبدأت مرحلة التحضير للانتخابات.. وحين رأيته كان مندفعا في اتجاه المسجد الكبير.... صحت به: من

- يا أستاذ

التفت بكل وجهه الذي بدأت الحمرة تعلوه وقال:-

- أهلا

أقبلت عليه مسرعا... ومددت يدي قائلا:-

- أنا محمد

قبل أن أكمل صاح...

- والنعم

لم أنته بعد من اسم والدي حين علا صراخه:

- والنعم.. والنعم..

* * *

● قاص كويتي



• قصّة بقلم: عبدو محمّد

لا أزال أراهما رأي العين يجتازان صفّ أشجار الرمّان والزيزفون سور بستاننا، قادمين نحونا بثياب غريبة.

ولا أزال أذكر تماما كيف أدارت أمي ظهرها وتربصت حيث كانت، وكيف فزعت جدتي ذات الأعوام الثمانين إلى سبّحتها، وكيف تلمست عكازها الملقى إلى جانبها، وكيف تلمس أبي شيئا صلبا تحت ثوب قربه وهو ينظر إلى القادمين نحونا متوجسا مترقبا.

أما أنا ففزعت إلى جذع الجوزة المخيمة فوقنا، ملتقطا حجرين صغيرين أرقب المكان والقادمين، وقلبي يرف كعصفور يريد الخلاص من قبضة صياد. توضحت صورة القادمين حين اقتربا، رجل وشاب معقوفا الشاربين، لحية الشاب كانت أقصر وأكثر سوادا، وعلى رأسيهما عمامتان ذاتا ثنيات كثيرة متداخلة.

تقدّما نحونا مبتسمين والرجل يردد: فرينْد، فرينْد، وما كنا نفهم ما يقول.

حين وصلا قبالة أبي ثنيا أيديهما ورفعاها متلاصقة إلى أمام وجهيهما وانحنيا قليلا وهما يقولان: رامْ، رامْ، وكذلك فعلا أمام جدتي التي انحني لها الشاب أكثر.

فهم أبي أنهما يسلّمان علينا، فردّ عليهما: وعليكم السلام.

قال الرجل بلسانه ويديه مشيرا: توماتو، توماتو. وكلمات أخرى لم أفهمها، ولم أستطع حفظها.

ويبدو أن أبي فهم ما يريدان، فحمل سلتين ومضى بهما إلى زرعه اليانع، فقطف وقطفا هما ما أرادا من خضار البستان وفاكهته.

كنت غير بعيد عنهم، أرقب الغريبين بالزي الغريب واللسان الغريب والبندقيتين اللتين تتدليان من كتفيهما بفضول وقلق شديدين.

حين امتلأت السلّتان، أخرج الرجل من جيبه قطعا معدنية قدمها لوالدي الذي أصرّ على رفضها، فصافحاه مودّعين... حمل كلٌّ منهما سلّته، ومضيا عابرين صفّ أشجار الرمّان والزيزفون سور بستاننا اليانع.

تنفسّت أمي الصعداء حين عدنا إليها سالمين، قالت: يبدوان مسالمين لا كما سمعنا عنهم؟

قالت جدتي: ليس كل الناس سواء، فيهم أولاد الحلال، وفيهم أولاد الحرام.

قال أبي موضحا: هنديان من جنود الانكليز، جاءا يطلبان خضارا وفاكهة، طعام المعسكرات صلب وجاف.

مضى يوم ويومان، وعند ظهيرة اليوم الثالث، ظهرا من جديد، اجتازا صفّ أشجار الرمّان والزيزفون وأقبلا مبتسمين يحملان سلّتي الأمس.

ومرة أخرى رفعا أيديهما متلاصقة أمام وجهيهما وانحنيا يرددان: رامْ، رام.

وكالمرة الأولى انحنى الشاب أمام جدتي أكثر.

في هذه المرة لم أفزع إلى جذع الجوزة، ظللت واقفا غير بعيد أرقب بفضول وقلق الهنديين وما في السلّتين إذ لم تكونا فارغتين.

أخرج الرجل علبة من سلته، فتحها مشيرا لوالدي معلما وهو يردد: ميتْ، ميتْ.

فشكره والدي شارحا بلسانه ويديه: «نحن لا نأكل هذه الأشياء».

عرف والدي أنهما لا يفهمان ما يقوله، فأفرغ السلتين ومضى بهما إلى الأرض المزروعة خضارا، وملأ السلتين كما المرة الأولى.

في المرة الثالثة صارا أليفين أكثر، وقفا عندنا أطول، نظر الرجل إلى أخي الصغير في مهده نظرات مطولة حزينة، أشار لأبي طالبا السماح له بضمّه، اقترب منه، حمله بين يديه، قبّل جبينه الصغير، شمّه طويلا، ضمّه إلى صدره طويلا، وحين أفاق الصغير وبدأ بالبكاء قبّله من جديد وأعاده إلى والدي شارحا بيديه ولسانه أنه أيضا عنده أطفال صغار في «هندو» البعيدة. وبعيني رأيت دمعتين تنحدران على خديه، دمعتين لا أزال أراهما رأي العين.

مسح الرجل دمعتيه، أشار إليّ لأدنو منه، فدنوت... حبال من ودّ كانت تجذبني إليه، مدّ يده إلى جيبه، أخرج قطعة سكر وناولنيها، قطعة سكّر لاأزال أذكر طعمها الطيب جدا.

درتُ بلدانا، قابلت أقواما، وتناولت أطعمة مما لذّ وطاب ولا أزال أرى طعم قطعة السكر تلك أطيب طعام تناولته.

انتبهنا إلى أن الشاب كان راكعا أمام جدتي يقبل يدها بمحبة وهو يبكي ويردد: مامْ، مامْ. وجدتي تمسح له رأسه باكية، بل ناشجة.

نظر الرجل إليهما مشيرا بيده: «هيزْ مَامْ، هندو، هندو»

كنا قد فهمنا أن الشاب تذكرّ أمه البعيدة في الهند، وما أظن أن الرجل فهم أن جدتي تبكي لأنها تذكرت ولدها الذي كان في عمر الشاب، عمّي الذي مضى إلى حرب السفر برلكْ ولم يعد، والذي ما نسيته جدتي أبدا.

غريبان جمعت بينهما عاطفة إنسانية واحدة، فتآلفا وراحا يبثّ بعضهما بعضا ما في نفسيهما. كنت يومئذ في السادسة من عمري، وكان الهنديان عسكريين من المعسكر الإنكليزي القريب من قريتنا، وها قد مضت سنون كثيرة تجاوزت الخمسين، ورحل عسكر الإنكليز وسنغال فرنسا القساة منذ زمن بعيد، ولا أزال أرى ذينك الهنديين اللذين جاءا إلى بستان أبي ذات يوم صيفي رأى العين، ولازلت أرى دمعتي الرجل وبكاء الشاب ونشيج جدتي، ولاتزال قطعة السكرّ تلك أطيب طعام تناولته.



سُهيل الشعار

صباحي حزين...

رجل ما.. في مدينة ما من هذا العالم...

يجلس الآن وراء طاولة صغيرة، يجلس بهدوء واطمئنان ليشرب كأس الشاي الذي أعدّه منذ قليل.

رجل ما، يسمع خفقات قلبه الحزينة منذ زمن بعيد... بعيد... ينظر إلى عقارب ساعة قديمة، معلقة فوق الباب، ويحاول أن يضبط تكاتها على خفقات قلبه الحزينة.

رجل ما.. يجلس في هذا الوقت وراء طاولة قديمة، ليشرب الشاي، ويحدّق من خلال زجاج النافذة محاولا رؤية الأشجار والسهول والجبال وهي ترتدي ثياب الثلج... الثلج الذي بدأ يتساقط منذ الصباح الباكر...

رجل ما.. بالأمس لم يذهب إلى العمل، وقبل الأمس أيضا، إنه يريد، في هذا الصباح المثلج، أن يجلس قليلا وراء طاولته الخشبية القديمة، ربما ليتذكّر، أو لينسى..

لقد مات هذا الرجل أكثر من مرة، داخل زنزانات هذا الزمن المر... وبين الأقبية، ذات الجدران الرطبة، والمعتمة، أقبية دون نوافذ، صفراء وشاحبة، وذات روائح عفنة، وضعت عمداً.. لقتل أمثاله...، رجل ما...

يرغب الآن، وفي هذا الصباح بالذات، أن يعيش لبعض الوقت دون تعذيب، لبعض الوقت فقط... ربما لأيام معدودة... أو لساعات..

رجل...

خرج من زنزانات ضيقة منذ عدة أسابيع، وقد تجاوز من العمر أكثر من خمسين عاما،

رجل...

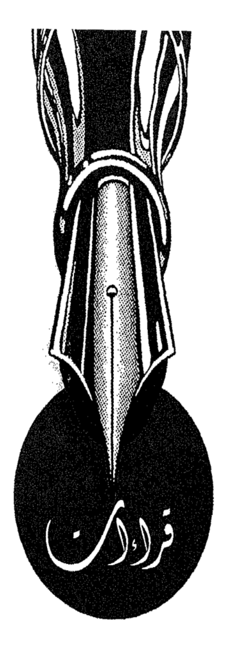
ماتت أمه، وزوجته، والعديد من رفاقه، دون أن يرى أحدا منهم... وهذا ما يحزنه الآن تماما...

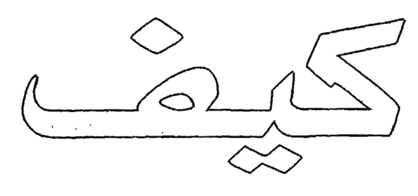
رجل ما.. حزين ومقهور، لم يذهب في هذا اليوم إلى المقهى، ليجلب الشاي والقهوة و«الأركيلة» للزبائن..

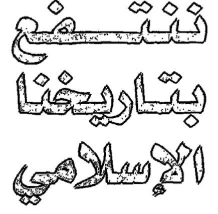
وفي هذا الصباح المثلج، ربما يفكّر الآن بزواج ماءٍ من امرأة ما... ذات وجه أليف وحنون، تعوّض حرمانه الطويل، وحزنه المزمن... وترمّم انكساراته ووحدته بحب ما، مشرق كوجه طفل صغير، وعنيف كهدير البحر وغضب السماء... حب.. دائم الاخضرار كأشجار السرو والسنديان...

الرجل نفسه... الذي كان جالسا منذ قليل، وراء طاولة خشبية قديمة يهوي الآن ويتداعى فوق أرض غرفة صغيرة، ينهار كجبلٍ صغير من ثلج أو غبار...

في حين استمر الثلج الصباحي الحزين بالهطول.. وتكات الساعة بالدوران، والتقّدم نحو زمن ربما أكثر قهراً، وأشد سوداوية...


قراءات





عبدالرزاق البصير

أنفق الحجازيون شهورا وربما أعواما عسيرة أشد العسر خاصة أولئك الذين لهم مكانة رفيعة بين الناس، فإنهم كانوا يلاحقون ويضايقون مضايقة تنغص عليهم حياتهم لكنهم ثبتوا لتلك الخطوب وصبروا على ذلك العسر حتى انفرجت الكربة عنهم. ويعود سبب ما ذكرناه إلى أن استلام حكم المسلمين كان مضطربا أشد الاضطراب وذلك بعد موت مروان بن الحكم سنة 64هـ فإن مروان لم يكد يرحل عن هذه الدنيا حتى قام عبدالله بن الزبير يدعو الناس إلى مبايعته فاستجاب له الناس في الحجاز إلا فئة من الناس رأوا أن ينتظروا في بيعتهم استقرار الأمور وثباتها، منهم محمد بن

الإمام علي بن أبي طالب المعروف بابن الحنفية وكان رجلا حكيما مسالما يحب أن لا يدخل في أمر إلا بعد أن يتأكد من استقراره.

لكن عبدالله بن الزبير لم يقبل منه أن يتأخر عن بيعته، فبعث إليه يدعوه إلى بيعته، فقال له، إذا لم يبق أحد غيري بايعتك.

فأخذ بن الزبير يوقع بابن الحنيفية وينتقصه، فكان يقول والله ما صاحبكم بمرض للدين، ولا محمود الرأي، ولا راجح العقل ولا لهذا الأمر بأهل.

فقام عبدالله بن هاني فقال: «قد فهمت ما ذكرت به ابن عمك من السوء، ونحن أعلم به وأطول معاشرة له منك»، وأنت تقتل من لا يبايعك، أما محمد بن الحنفية يقول والله ما أحب أن الأمة بايعتني دون أن أقتل فردا واحدا من هذه الأمة.

وقد رأت فئة من الناس رأي محمد بن الحنفية في الامتناع عن بيعة عبدالله بن الزبير، وأتوا محمدا وقالوا نحن معك فجزاهم خيرا وعرض عليهم أن يعتزلوه فقالوا له نحن معك في اليسر والعسر.

وجاء بعضهم إلى ابن الحنفية يستشيره في قتل ابن الزبير فأبى ذلك أشد الإباء وقال: ما يسرني أني قتلت حبشيا مجدّعا وينبغي أن تكون المحافظة على دماء المسلمين، ثم أجمع سلطان العرب كله.

وعاد ابن الزبير يدعو محمدا إلى مبايعته ولكن محمدا كان يمتنع عن الاستجابة له فثقلت مكانة ابن الحنفية في نفس ابن الزبير.

إذ خشي أن يتداعى الناس ويجتمعوا على ابن الحنفية فحبسه وأهل بيته ومن كان معه من أصحابه أولئك بزمزم ومنع الناس منهم، ووكل بهم الحرس، ثم بعث إليهم: أعطي الله عهدا لئن لم تبايعوني لأضربن أعناقكم أو لأحرقنكم بالنار.

وكان رسول ابن الزبير ابن أخيه عمرو بن عروة بن الزبير، قال له ابن الحنفية: قلت لعمك لقد أصبحت جريئا على الدماء منتهكا للحرمة متلثلثا في الفتنة.

فبلغ المختار بن عبيدة الثقفي في الكوفة ما يكابده محمد بن الحنفية من عناء فأرسل إليه رجالا يخففون عنه هذا الكرب الشديد.

ولقد وجد رجال المختار أن عبدالله بن الزبير أعد حطبا ونارا لإحراق محمد بن الحنفية ومن معه. وإن المسلم ليقف مذهولا من هذا الحدث فهل يجوز إحراق أناس مسلمين في مكة المشرفة حتى لو كانوا في غيرها، لأنهم لم يعطوا البيعة لابن الزبير علما بأن الأمور لم تستقر بصورة مؤكدة.

ولقد أراد حبر الأمة عبدالله بن عباس أن يخمد هذه الفتنة فدخل على ابن الزبير فكانت بينهما خصومة شديدة وكلام كثير ويظهر من كلام عبدالله بن عباس أن عبدالله بن الزبير أمر الناس بترك الصلاة على أهل بيت النبي، فلما عاتبه الناس على ذلك أجابهم: إن الصلاة ترفع رؤوس أهل هذا البيت، وهو أمر يحز في نفس كل مسلم أن يبلغ تحكم الخلافة في نفس ابن الزبير مبلغا يدفعه إلى مخالفة القرآن الكريم.

خاصة إذا علمنا ما لعبدالله بن الزبير من مكانة رفيعة في الإسلام فهو ابن الزبير بن حوارى رسول الله كما أن عبدالله بن الزبير فارس من الفرسان، شارك في غزو القسطنطينية وفي غيرها من الغزوات وكان خطيبا من الخطباء المعدودين وإن كل مسلم يود لو ابتعد هذا الفارس الخطيب المعلم عن هذه الأمور التي نجمت عن فتنة بين المسلمين أزهقت فيها أرواح وسالت فيها دماء.

ولست أبعد عن الصواب إذا قلت إن هذه الفتن وغيرها من أهم العناصر التي أضعفت المسلمين.

ويعظم استغرابنا مصحوبا بالأسف حين نتذكر أن عبدالله بن الزبير ينتمي إلى أحد حواري الرسول صلى الله عليه وسلم وهو

الزبير وإن أمه أسماء ذات النطاقين وهي امرأة قوية البأس ثابتة الجنان قامت بأعمال عظيمة يوم أن كان الرسول مع صاحبه أبي بكر في الغار، في أيام كان القيام بمثل ما قامت به يعرضها للخطر، ولكنها كانت مؤمنة شديدة الإيمان كما نتذكر أيضا أنها حين رأت ابنها عبدالله بن الزبير مصلوبا قالت كلمتها المعروفة «إن الشاة لا يضرها السلخ بعد الذبح».

وفي كل الأحوال فإننا لا ننتفع بالتاريخ إلا إذا قرأناه قراءة متأنية نوضح ما نفخر به كما نوضح ما نستكرهه لكي لا نأخذ كل ما نجده، في التاريخ مأخذ التسليم والرضا، هذه هي قراءة التاريخ بصورة صحيحة.

ثم إنه ينبغي لنا أن نتذكر بأن الإنسان معرض للخطأ وأن حساب الجميع على الله.

ونحن إذا تأملنا وقائع تاريخ المسلمين التي لا تحصى ولا تعد نجدها كلها يعود سببها إلى التهافت على الحكم وأن كل من يعتقد في نفسه أولى بالحكم من غيره يخلق له من الأمور ما يتصور بأنه يقنع الناس بها.

ومن غريب الأمر أن العلماء مجمعون أن خليفة المسلمين لا تنعقد له الخلافة إلا بموافقة أهل الحل والعقد. وفي رأيي المتواضع أن هذه كلمة عامة لا يمكن تحقيقها بصورة دقيقة فهل تكون موافقة أهل الحل والعقد في البلد الذي يقوم فيه من يدعى بأنه مستحق للخلافة، وهو أمر لا يمثل أهل الحل والعقد في جميع البلاد الإسلامية في حين أن الخلافة تشتمل على البلاد الإسلامية، ومن يتتبع ما قاله الفقهاء في هذه القضية يرى أنها قضية معقدة بعيدة التحقيق لهذا لا أريد أن أدخل في قضية لا تزال الأقوال فيها مختلفة ولكن يمكننا القول بأن تحقيق مسألة الحل والعقد يمكن تحقيقها في هذه الأيام لكل من الأقطار العربية والإسلامية حاكم مستقل بنفسه وفي كل قطر من الأقطار أناس من ذوي الحل والعقد، لكن هذا كله لا يمكن تحقيقه إلا بالطريقة الحديثة وهي النظام الديمقراطي الذي يجب أن يكون انتخاب أعضائه انتخابا حرا كما ينص على ذلك قانون الانتخابات، ومهما يكن من شيء فإن تحقيق العدالة هو أهم شرط من الشروط التي تحدث عنها الماوردي وغيره من فقهاء المسلمين.

ولا يشك أحد أن العدالة أساس لكل نظام يرضى عنه الناس ويتبع تحقيق العدالة إشاعة الحرية بحيث يشعر كل فرد أنه قادر على أن يعبر عن رأيه بدون خوف من أن يتهم بتهمة تعرض حياته للخطر.

توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر

تأليف: أشجان محمد الهندي

عرض: جاك صبري شماس

كالعادة تأتي المقدمة لتضفي على البحث تأشيرة النجاح وهذا ما فعله الأخ الكاتب عبدالله بن عبدالعزيز بن إدريس بوضع مقدمة مناسبة للبحث «توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر» إيمانا من الكاتب بالجهد المكثف الذي بذلته الأخت أشجان الهندي في أطروحتها حيث نالت درجة الماجستير، والبحث يعد رافدا إضافيا جديدا للمكتبة السعودية، يقول عبدالله بن إدريس: «هذه الدراسة تناولت نتاج عدد محدود من الشعراء السعوديين خاصة «شعراء الحداثة» ولم تتعرض «لشعراء الأصالة» إلا بمقدار «تحلة القسم» ربما كان السبب صعوبة عثورها على المصادر الأخرى من دراسات ومجاميع شعرية للشعراء الذين جمعوا بين «الحسنيين» وفي هذه الدراسة جهد طيب تستحق عليه الثناء والتقدير.

الفصل الأول
في توظيف التراث الفصيح

يتناول هذا الفصل توظيف التراث السعودي الفصيح المعاصر وشرح أنماطه، ويشمل ذلك: الشخصية والحدث والنص واللغة، في قصائد قديمة ومعاصرة، والقصائد ترتدي أثواب التراث العربي الإسلامي ويقصد بـ«الشخصية» التراثية جميع الشخصيات الواقعية التي لها وجودها الحقيقي مثل شخصيات الأدباء وغيرها من الشخصيات ذوات الوجود التاريخي، وحينما يوظف الشاعر الشخصية التاريخية سواء أكانت محلية أو عالمية، فإنه يعمد إلى بث رؤيته المعاصرة من خلال مزج الماضي بالحاضر مؤكدا من خلال ذلك على وحدة التجربة الإنسانية.

ومن الشخصيات التراثية الموظفة في القصيدة شخصيتا عبلة وعنترة يقول

الشاعر أحمد الصالح:

لا تحب الخيل «عبلة»

تعشق الفارس «عنتر»

تعرف الرمح وأشعار أبي الطيب

والأرض لها طعم البكارة

أما عن توظيف «الحدث التراثي» لا يند عن كونه أحد المواقف التاريخية القديمة التي تحمل من الزخم ما يؤهلها لأن توظف في القصيدة المعاصرة توظيفا فنيا يبرز مقدرتها على الاستمرارية، كما يكشف عن بقاء تعلقها في ذهن المتلقي، وقد اجتهد الشعراء السعوديون في توظيف العديد من المواقف التاريخية من مثل حرب البسوس، حطين، اليرموك، القادسية وغير ذلك، ونسوق مثلا لذلك، حيث يتجلى هذا المثل في قصيدة الشاعر الدكتور غازي القصيبي التي تعبر عن حدثين تراثيين/ والحدثان هما معركة حطين ومعركة القادسية/ وكلاهما من المعارك التي انتصر فيها المسلمون يقول القصيبي:

إنني أذكر ذاك اليوم

هل مرت سنة

عندما خضنا مع المذياع حطين الجديدة

عندما عشنا مع المذياع مجد القادسية

عندما بشرنا المذياع بالنصر على وقع

الأناشيد الشجية «2»

ويلعب «توظيف النص» دورا هاما في بنية التراث، ولذلك فإن توظيف النص التراثي في القصيدة المعاصرة يخرج النص من هالته، بمعنى أن النص التراثي حين يمتزج بالنص المعاصر الذي تمثله القصيدة يكتسب دلالة معاصرة تخرجه من إطاره التراثي الساكن، وتجعله نصا متحركا متعدد الدلالة، يتجاوز الوقوف عند معناه الظاهر إلى التعبير عن معان ودلالات معاصرة متعددة، ومثال ذلك القصيدة التي يعرضها علينا الشاعر محمد العلي، وهو يتحدث عن البحر الذي يشبه الجواد والذي يستحيل في القصيدة إلى دمية:

نتطارحها أو نعلقها فوق ناصية الحلم

نحكي لها إذ يراودها النوم شيئا عن المد والجزر

عند سندباد مضى ثم أقبل

عن كل ما (مَخَضَ الله مخض البخيلة).

وتكتمل مقومات توظيف التراث الفصيح بتناول «توظيف اللغة».

تعد اللغة الأداة الأولى التي يشكل الشاعر منها وبها بناءه الشعري فهي الأداة الرئيسية التي تنضوي تحتها كل الأدوات الشعرية الأخرى وتؤدي دورها في إطارها، وبالتالي فإن فهم طبيعة الشعر يعتمد في المقام الأول على طريقة استخدام الشاعر للألفاظ، فالألفاظ هي مفتاح الدخول إلى عالم النص الشعري.

وتتضح علاقة الشاعر العربي المعاصر بلغته في استناده إلى القرآن الكريم الذي يعد المصدر الأول لحفظ تلك اللغة، ويأتي التراث الأدبي في المقام الثاني. ومن أمثلة توظيف التراث اللغوي في الشعر السعودي المعاصر قصيدة القصيبي «بيروت». وهو يستخدم كلمة معجمية تراثية هي «شؤبوب»:

لا ترجع الأرض إلا حين يغسلها

بالجرح والنار يوم الفتح شؤبوب

الفصل الثاني
في توظيف التراث الشعبي

عني هذا الفصل بمناقشة ماهية التراث الشعبي وإيضاح المواد التراثية التي يشتمل عليها، بالإضافة إلى الحديث عن انماط توظيفه في القصيدة العربية المعاصرة، تلى ذلك الوقوف عند توظيف التراث الشعبي عند الشعراء السعوديين المعاصرين، وذلك من خلال الحديث عن مواد التراث الشعبي

التي استخدموها في قصائدهم والتي تتمثل في:
أ- الأدب الشعبي «الأسطورة»، الحكاية الشعبية، الأغنية والألفاظ والعبارات العامية، الشعر.
ب- الحرف والفنون والمعتقدات.
يشير عدد من الكتاب إلى أن مواد «التراث الشعبي» كما فهمه ومارسه الشاعر العربي المعاصر في قصيدته تتجلى في الأساطير والحكايات الشعبية، والأمثال والأغاني والسير والملاحم.
ومن الحكايات الشعبية المعروفة والمتداولة في التراث الشعبي «ألف ليلة وليلة» وشخصية السندباد الشهيرة.
إن الشاعر القصيبي يتقمص شخصية «السندباد» في قصيدته «بنت الرياض» مشبها رحلته في هذه الحياة وما لاقاه على مرافئها من صعاب برحلة «السندباد» الذي يجوب الأهوال، يقول القصيبي:

بنت الرياض طوانا البين فاستمعي
لسندبادك جاب الكون ورثاء
زرت القفار ذرعت البيد أودية
من الهجير وأهوالا، وأنواء

إلا أن القصيبي سندباد لا يعود بالمال والكنوز، ولكنه يرجع لمحبوبته بالحب:

وعدت من سفري بالحب ملتصقا
في الحب محترقا كالحب معطاء

وللشاعر محمد الثبيتي قصيدة موسومة بـ«شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم» والقصيدة كما يتضح من عنوانها تتحدث عن شهرزاد. إلا أن هذه «الشهرزاد» ليست في حقيقة الأمر سوى زوجة السندباد التي يخاطبها الثبيتي قائلا:

تناثرت بين المدينة والبحر
والشاطىء القزحي الذي أقلعت منه
أشرعة السندباد
وجاءت مراكبك المخملية حاملة كمياه
الخليج
وصاخبة كصهيل الجياد

الفصل الثالث
في توظيف الأسطورة

اهتم هذا الفصل بتعريف الأسطورة والحديث عن الحاجة إلى استخدامها في القصيدة المعاصرة، وأعقب ذلك الحديث عن أنماط استخدامها في الشعر العربي المعاصر، وإيضاح مصادر الأساطير التي استخدمها الشعراء في قصائدهم والتي توزعت ما بين مصادر يونانية، وسامية، ومصادر عربية وإسلامية.
ثم تناول هذا الفصل الحديث عن توظيف الأسطورة عند الشعراء السعوديين إلى جانب الحديث عن سعي الشاعر إلى خلق أسطورته الخاصة.
تجسد توظيف الأسطورة عند الشعراء السعوديين المعاصرين من خلال مصادر متعددة كأسطورة شمشون المستقاة من الكتاب المقدس، بالإضافة إلى استخدام للمصادر العربية والإسلامية كأسطورة العنقاء وشخصية «ذو القرنين»، ومن الشعراء السعوديين من سعى إلى خلق أسطورته الخاصة التي تميزه عن الآخرين.
سعى الشاعر السعودي إلى إيجاد نمط فني جديد يتجاوز به النمط التشبيهي السابق في تعامله مع الأسطورة، فعمد إلى محاولة خلق علاقة فنية جميلة جديدة بين قصيدته وبين الأسطورة المستخدمة فيها إلا أن هذا النمط لم يتجاوز بدوره مرحلة التسجيل إلى مرحلة التوظيف، ومن أمثلة ذلك قصيدة العواد «ترنيمة» التي يقول فيها:

حيينا حيينا
حياة الأماني
يطوع «باخوس» أثمارها

ويزجي «عطارد» أمطارها
ويهدي «أبولون» قيثارها
فتشدو غناء
وتنمو سواء

يتحدث العواد في هذه القصيدة عن قصة جمعته بفتاة أحبها، ويصف من خلال ذلك الحياة الهانئة التي عاشاها سويا، ولكنه ارتبط بعلاقة فنية أوجدت ـ على تواضعها ـ مبررا لاستدعاء ذلك الملمح الأسطوري في القصيدة.

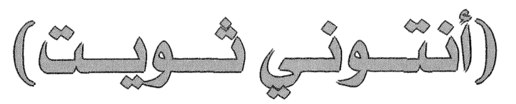
ومن أمثلة ذلك أيضا قصيدة «الليل والشاعر» لحمزة شحاته وهي عبارة عن تأملات وصراعات بين حقائق النفس وحقائق الدنيا، والحديث عن الليل هو إشارة إلى تلك العلاقة التي تربط الليل بعوالم الفن والسحر والأساطير.

يقول شحاتة مخاطبا الليل:

سامرت «أوتيرب» على عودها
تسكب في أذنيك تحنانه
ألقت «أراتوس» على وقعه
من شعرها البارع فتانه
ينسى «كيوبيد» له قوسه
ويزدري «فوبيوس» شيطانه
كأنه بين يديها.. إذا
تداول المضراب دوزانه

ضم الكتاب ما بين دفتيه 340 صفحة من القطع الكبير، وقد صدر عن «النادي الأدبي بالرياض» عام 1417هـ/1996م.

(هاجس الماضي في شعر)



قــراءة فـي ديـوانــه

«غبار الحياة»

بقلم: يوسف عبد العزيز
ـ مصر ـ

يجيء هذا الديوان بعد مجموعة دواوين لاقت كثيرا من اهتمام النقاد، نظرا لتميز مضمونها وارتباطها بشخص الشاعر وثقافته، والذي بدوره أضفى عليها خصوصية من حيث الموضوع والأسلوب والكلمة. فالمتمعن في هذا الديوان تتجلى له قدرات الشاعر وتمكنه من فنه، من خلال كلماته المنحوتة بعناية وأسلوب الحكي الذي يعتمده في قصائده. فرغم بساطة اللفظ وعادية الكلمة إلا أن تعامل الشاعر معهما يكسبهما بعدا آخر جديدا، يدفع بهما نحو إطار التخيل، وجو الغموض الشفيف. وموضوعات قصائد آنتوني ثويت في هذا الديوان تشي بتجارب شخصية واقعية، حتى وإن كان بطل إحدى هذه التجارب حشرة صغيرة، كالصرصار مثلا. فهذا الصرصار يستهل به ثويت ديوانه، في قصيدة أسماها «قصة الصرصار» كما يفرد قصائد بعينها لمدن تمكن من زيارتها مثل

كلكتا وسرايبفو وجيمس تاون وواشنطن وغيرها إلى جانب الموضوعات الأخرى التي يمكن أن تثير قريحته.

وأنتوني ثويت من مواليد يناير 1930، تخرج في أكسفورد عام 1954، وعمل باليابان في الفترة من 1955 ـ 1957 كأستاذ زائر للأدب الإنجليزي في جامعة طوكيو، كما عمل في الفترة من 1965 ـ 1967 كأستاذ مساعد للأدب الإنجليزي في جامعة ليبيا في بنغازي. وعمل في الصحافة الأدبية في بلاده، ومن الجوائز التي حصل عليها، «جائزة ريتشارد هيلاري» التذكارية.

وهذا الديوان الذي بين إيدينا هو ديوانه السابع عشر، إذ سبقته دواوين منها:

حقائق منزلية Homme Thuths

بومة في الشجرة The owl in the Tree

صخرة في الفراغ The stone of Emptiness

نقوش Inscriptions

اعترافات جديدة New confessions

أصوات فيكتورية Victorian Voices

رسالة من طوكيو A letter from Tokyo

وله كتب أخرى في نقد الشعر، وأدب الرحلات، كما أنه ألف كتابا في أدب الأطفال بعنوان «بريطانيا الرومانية "Roman Britain".

والملاحظ من عمل «ثويت» الشعري أنه شاعر مسكون بحب التاريخ، وكل ما يمت بصلة للماضي. يظهر ذلك في معظم قصائده، حيث يبرز هذا الشغف بالتاريخ في دواوين كاملة مثل ديوانه «نقوش» "Inscriptions" و«أصوات فكتورية "Victorian Voices"، أو في اسم قصيدة أو شخصية تاريخية أو حدث ينتمي إلى الماضي يضمنه إحدى القصائد. والماضي يفرض ذاته من خلال توظيف عصري يتمكن منه الشاعر، ويشحنه بكل ما يريد قوله، متوسلا بما يضيفه هذا الماضي من إشارات وإيحاءات وتداعيات.

إن حب ثويت للماضي وللتاريخ ليس من قبيل المصادفة أو الفعل المتعمد أو الشيء المكتسب، بل هو حالة يمكن أن نجزم بأنها وراثية. يقول ثويت عن ذلك: «منذ سن مبكرة، وبتشجيع من والدي ـ الذي كان نسّابة متمكنا ومؤرخا محليا ـ لديّ إحساس قوي بالماضي والأشياء التي تنتمي إلى الماضي، في الحقيقة، لسنوات عديدة كنت أنوي أن أصير متخصصا محترفا في علم الآثار، وما زلت متعلقا بشدة بعلم الآثار كهاو مولع»(1).

من هنا تتضح جذور مذاق الماضي الذي يشعر به قارىء شعر ثويت، ويتضح أيضا لماذا يفعل ثويت ذلك؟ لماذا يعمد إلى التشبث بالماضي وتوظيفه؟ الإجابة في قول ثويت في مقالة نشرت في عدد صيف 1977 من نشرة «جمعية الكتاب الشعري»: «لدي تصور بأن علم القصائد بالنسبة لي هو عبارة عن تذكر وتنقيب»(2) ويضيف قائلا للناقد «كريستوفر ليفنسون»: «إن إحساسا بالميراث قد كان موضوع كتاباتي»(3) على هذا يعلق المفسرون بقول: «إن مفهوم الميراث ضروري، لأنه يدل على أن قيمة الماضي ليست في أنه مجرد مستودع للوثائق أو ما صنعته يد الإنسان، ولكن كامتداد لأنفسنا، وكمرة نرى فيها بوضوح أكثر، جوانب أنفسنا الحالية. وقد قادت هذه النظرة ثويت بصورة متزايدة لكي يحقق هويته عن طريق رموز وشخصيات معينة من الماضي»(4).

لقد كان الماضي هو المنطلق الذي يجسد لديه ثويت تجاربه الشعرية، ويحقق الإشباع لرغبة متأصلة في الاستئناس بهذا الماضي الشائق الساحر. فها هو ذا يخصص لتجربتيه الليبيتين الأولى (أثناء تجنيده

ضمن القوات البريطانية هناك سنة 1951) والثانية (عند عمله بالجامعة الليبية) عددا من القصائد في ديوان صخرة الفراغ The stone of Emptiness وديوان نقوش In-scriptions.

يقول عن ديوان صخرة الفراغ موضحا المحور الذي تدور حوله موضوعات قصائده: «إنه يتعامل مع تجربة الماضي، والتغير والخراب والاستمرارية والبقاء، كما شعرت بها أثناء إقامتي في ليبيا»(5). وقد قامت معظم قصائد هذا الديوان على أساس تجربة الشاعر في ليبيا، من خلال ما شاهده من آثار وأطلال بمدينة طرابلس القديمة. وقد لقيت قصيدته خطابات سينسيوس Synesius letters وهي مجموعة من التأملات عددها إثنتا عشر، ترحيبا ملحوظا من النقاد، وهي تأملات ساقها على لسان «أسقف» ينتمي إلى القرن الخامس الميلادي. وتظهر فيها، كما يقول الناقد بيتر بورتر «حساسيات الحياة الماضية والحياة المعاصرة، مصهورة في قالب من الشعر الحر الجميل»(6).

ويصف ثويت ديوانه «أصوات فكتورية Victorian Voices بأنه «قصائد داخلية، جميعها قصائد عن نفسي»(7). وهذا الديوان عبارة عن أربعة عشر «منولوجا» على لسان أربع عشرة شخصية من العصر الفيكتوري منها ما هو واقعي وما هو وهمي. وقد لاقى هذا الديوان استحسانا كبيرا من النقاد لبراعة ثويت في تصوير هذه الشخصيات من خلال ما نقله على ألسنتها، حيث تقمص كلا منها بتمكن يدل على خلفية ثقافية تاريخية وخيال خصب متأجج.

أما ديوان «اعترافات جديدة New con-fessions، وهو عبارة عن مجموعة من القصائد ترافقها بعض القطع النثرية، فيسير فيه ثويت نحو غايته المفضلة، موظفا التراث بما له من أبعاد وإشارات، قاصدا إلى صهر هذا الماضي في بوتقة الحاضر المعيش، مضمنا له من أبعاد وإشارات، قاصدا إلى صهر هذا الماضي في بوتة الحاضر المعيش، مضمنا نتاجهما ما يتبناه من أفكار وآراء. عن هذا الديوان يقول الناقد «جون ويكمان»: «فيه يتأمل ثويت في اعترافات القديس أوغسطين، وفي أوجه الشبه والاختلاف بين آراء معلم اللاهوت الذي ينتمي إلى القرن الرابع الميلادي، وآرائه هو شخصيا»(8).

اتخذ ثويت من الغبار رمزا للبقاء قبل أن يكون رمزا للفناء، والغبار رمز للفناء البشري، ودليل على الأزلية والبقاء من أطلال وتراث. وهو يعنون مجموعته الشعرية التي بين أيدينا بعنوان إحدى قصائده «غبار الرحى» "The Dust of the World". ولجوء ثويت إلى استخدام كلمة الغبار إنما يرجع إلى أنه «خلص من أن التراب يُرى وكأنه المادة الوحيدة التي لا تتغير، والأصل الأول الذي ينبغي لكل شيء أن يُرد إليه» كما يقول الناقد «ترايسي شيفالير»(9).

يحتوي هذا الديوان الذي صدر في لندن عام 1994 على ثلاث وخمسين قصيدة، كتبت السبع عشرة الأولى منها في اليابان، أثناء إقامة الشاعر هناك بدعوة من أصدقاء يابانيين في المدة من أكتوبر إلى ديسمبر 1989، وبعض القصائد الأخرى في أواخر الديوان كتب في الولايات المتحدة الأميركية عندما كان مدعوا من قبل جامعة «فاندربيلت» في «ناشفي» بولاية «تينيسي» في الفترة من يناير إلى أبريل 1992. ويهدي ثويت هذا الديوان إلى زوجته «آن هاروب»، قائلا: «إلى آن، معا ومفترقين».

أولى القصائد كما ذكرنا آنفا، تحمل اسم «قصة الصرصار» ص ١، ويقول فيها:

لم يكن ذلك في موطني. كان ذلك في طوكيو
في الساعة العاشرة والنصف ليلا، أو ما يقرب من ذلك
دخلت المطبخ، وضغطت على مفتاح النور،
فرأيته رابضا على حافة المنضدة.

●●●

كان ضخم الحجم، هادئا لا يبدي حراكا
كانت ذراعاه الريشيتان تستعدان، كما بدتا،
لحركة أخرى إضافية، وتنتظران مني أن أتحرك،
كان كل منا ينظر إلى الآخر بتمعن شديد.

●●●

تبرز هنا براعة الشاعر في استخدام أسلوب الحكي، والتصوير الدقيق لتفاصيل ما يحدث، آخذا القارىء رويدا رويدا نحو دائرة الإثارة، مما يجعله يسرع باستكمال القراءة إلى نهاية القصيدة. فقد أفلح الشاعر في تهيئة القارىء لانتظار مواجهة ومعركة حامية بين طرفين قويين، أولهما الشاعر والآخر مجهول الهوية.

«أوب راموش» هو اسمه
تذكرت فجأة، متسائلا
ماذا تعني «أبورا» لكلمة «موشى» معناها «حشرة»
أو «دستـه» من الأشياء الأخرى، في اليابانية.
مثل نوع ما من الحساء، رائعا نقيا
كان هذا الصرصار على الرغم من ذلك أكثر من «ساموراي»
كان مصفحا ومخوّذا، واثقا وفخورا بنفسه
وقد واجهته كما لو كنت فلاحا بسيطا

●●●

خشية أن يطرحني جانبا بسيفه
أو يقفز عبر المنضدة إلى الأرض
منتفشا بالغضب، حاطا فوق شعري المعروق
إنها ليلة سبتمبرية حارة، وأنا...

●●●

اتضح هنا أن الطرف القوي الغامض ما هو إلا «صرصار»، حشرة منزلية صغيرة، لكنها اكتسبت هنا قوة وحجما وشكلا، جعلوها تواجه الشاعر كما لو كانت متحصنة بقوة وزي وسيف «الساموراي» الياباني، ولم يواجهها الشاعر سوى كفلاح بسيط. استخدم الشاعر هنا الماضي، فاستعار من التاريخ الياباني صفات وشجاعة جندي من طبقة المحاربين النبلاء، بدرعه وخوذته وسيفه، وألبسها للصرصار، وارتدى هو زي وحال الفلاح الإنجليزي البسيط، متقمصا شخصه في مواجهة هذا الساموراي العتيد بأدواته القتالية البسيطة. والساموراي من التاريخ الياباني والفلاح من التاريخ الإنجليزي، حيث الطبقة التي ينتمي إليها الشاعر في الأصل. ويقودنا سياق القصيدة إلى معرفة أن الشاعر يدهس الصرصار بحذائه، ثم يتوجه إلى النوم، بعد أن يصف مقاومة الصرصار كأنه يرفض أن يقتل مؤكدا حقه في الحياة، يقول الشاعر مختتما القصيدة:

الصرصار في المطبخ هو الحقيقة
والصرصار في أي حكاية تحكى قد يكون أكاذيب
فالحشرة كانت نبيلة، صارمة وقوية
وها هو الكاتب يصنع حياة ملؤها الأعاجيب.

وفي قصيدة «مهرجان» ص 7، تستثير الشاعر بعض الطقوس التي دأب اليابانيون على أدائها في أحد الاحتفالات السنوية. يقول فيها:

اعتدال الخريف، وردى أبيض

الفوانيس تخفق أعلى الشارع الضيق
متمايلة بنسيم سبتمبر الخفيف العابر

●●●

بعض الفوانيس مضاء، والآخر مطفأ، وبعد قليل سوف يجيئون
بعدما تكون العائلات قد زارت
قبور كل موتاها، وأحضرت زهورها.

يبدأ الشاعر القصيدة من منطلق زمني، فصل الخريف، توقيت الاحتفال وما يحمله من دوافع لتذكر الذين رحلوا عن الدنيا، واحتفال الأحياء بهم.

والشاعر يشير إلى تفاعيل بين الحاضر والماضي، الحاضر متمثلا في المحتفلين، وفي الفوانيس التي تخفق، والماضي متمثلا في الموتى الذين احتواهم التراب. والصلة بين الماضي والحاضر، المحتفلون والموتى، هي الزهور والأنوار وعيدان البخور التي يشعلونها.

كثيرة مثل قبور الموتى المتراصة،
تحت الأحجار الموسومة، وعيدان البخور والزهور،
الفوانيس توضع بعيدا بنظام.

●●●

عام كامل يمر، مميزا بالطقوس
كما لو أن بعض العلامات الفارقة يجب أن تكون فيه
لتقول أي يوم أو أي موسم قد حل.

●●●

مرة ثانية أو ثالثة، بالريح أو بالمطر
أو ببساطة عن طريق التقويم يثبت أن
هذه الأمور حدثت من قبل، وتحدث الآن
وسوف تحدث مرة أخرى

لقد انتهت الاحتفالية السنوية، وصارت رمزا لامتداد الماضي عبر الحاضر ونفاذه إلى المستقبل، عن طريق تكرار هذه الاحتفالية، والتي تكون أصلا للتوقف قليلا عند ماض كان حاضرا، هو في الأصل أفراد أعزاء رحلوا عن الدنيا.

يقول ثويت في إحدى المقابلات الصحفية: «أنا أكتب القصائد لكي أحفظ الأشياء، الأشياء التي حدثت لي، وجعلتني أفكر فيها»(10) أي أنه من حبه للماضي لا يجد سعادته سوى في محاولة تخليده، والتنقيب عن لحظاته والكتابة عنها مضمنا إياها الأفكار ذات الصلة بأحاسيسه وتجاربه. ينطبق هذا على هذا القصيدة التي كتبها في اليابان في زيارته الأخيرة. يقول الشاعر في قصيدة «معا ومفترقين»ص 9:

طالما كنا معا، أم طالما كنا مفترقين
هذه إحدى مشكلات القلب البشري

●●●

خمسة وثلاثون عاما من الصحبة يوما بيوم
وأشياء أخرى كثيرة اقتسمناها لا داعي لذكرها

●●●

أشياء عديدة جدا نعرفها بالفطرة
والكلمات العادية لملازمتنا بعضنا البعض

●●●

لقد أيقظت زيارة الشاعر لليابان في أواخر عام 1989، حسه بالماضي الذي عاشه في هذه البلاد منذ أربع وثلاثين سنة، حيث تزوج قبل ذلك بعام واحد فقط. هذا الماضي الجميل يحمل له ثويت إعزازا شديدا، إذ ينطوي على ذكرى زواجه وأيام شبابه الجميلة، وتذكره هذه الزيارة بتفاصيل الحياة اليومية على مدى إقامته آنذاك باليابان، وما تلاها من سنوات طويلة من الصحبة الزوجية. إن الماضي هنا مرآة استحضرت للشاعر على صفحتها أحداثا وحياة ووقائع لا يمكن أن ينساها، خاصة أنها كانت جميلة مفعمة بالأحاسيس.

لست هنا، أنت مفتقدة، والآن أنا هنا أحتاج أن أبتعد

لأجعل جزءا منا ينفصل في هذا اليوم.

●●●

وليس بالتعلق بهذا المكان، أنا أشعر بالرضا

بل عند التفكير في الجزء الذي فقد

●●●

حيث كل شيء غريب، ولم يعد معروفا

أجلس وحيدا تحت الأشجار

●●●

حتى يحتل الفراغ المكان من حولي

مفتقدا صوتك، وحلاوته المعتادة

●●●

يمثل الفراق هنا دفعة قوية نحو التواصل، فالشاعر في تجواله هنا بدون زوجته، وهو الآن في الأماكن التي ارتادها من قبل معا، إنه يتذكر الأيام الماضية ولكن وحيدا، ورغم افتقاده لزوجته ولصوتها العذب، إلا أنه بهذه العودة إلى أماكن الماضي يكون قد تواصل معها، فالماضي هنا هو البديل المعنوي عن الحاضر المادي المفتقد، إذ تحل ذكرى صورة وصوت وأفعال الزوجة، محل الزوجة ذاتها بصورتها وصوتها وأفعالها.

لكلامنا الخاص بنا. أعود إلى حجرتنا

خلال ظلام المساء الهابط فوق الحديقة الكبيرة

●●●

وأجدك هناك بعد هذه الساعات من الفراق

ولما يجب أحدنا بعد عن هذا السؤال الخاص بالقلب.

●●●

ومما تهوى ذاكرة ثويت الاحتفاظ به، صور الأماكن خاصة القديمة منها، نظرا لحبه للقديم وكل ما يمت للآثار بصلة من أماكن ومدن عريقة.

نرى هذه في قصيدة «سادو» في صفحة ١١:

في الميناء القديم

بين البحيرة والبحر

رجل ما يضفر سلال الأسماك

والصقور آكلة السمك تصيح

والتلال تظهرها السحب.

●●●

الأطباق المسطحة المملوءة بسمك «أم الحبار» تجف

والمطر يتجمع على الألواح

فوق الأكواخ المتهالكة

وثمة بضع كلمات مهجورة باهتة

عتيقة بلا زمن.

يقول الناقد «جيوف سادلر»: «على الرغم من أن ثويت رجل ذو علاقات أسرية قوية، فهو مدفوع لأن يقتلع نفسه من أجل البحث عن آفاق جديدة. إنه في الظاهر مخلوق أسير للعادة، ولك مع ذلك فهو في الداخل، دائما يشتاق إلى تغيير الواقع، إنه شاعر حداثي، يتمتع بحس عميق ومستمر بالماضي»(١١).

وفي رحلته إلى اليابان يستوقف ثويت هذا الميناء الصغير القديم، ومظاهر الحياة فيه، فكل ما يحتويه الميناء يقع تحت سطوة الماضي، فالميناء قديم، والأكواخ متهالكة، والأشجار كثيفة نظرا لطول عمرها، والحياة ذاتها لا تختلف عما كانت عليه في السابق، فلا يزال رجل ما يضفر سلال الأسماك، ولا تزال الصقور آكلة السمك تصيح.. كلها أحداث لم تتغير. الذي أثار ثويت هنا هو الماضي الحاضر، والحاضر الذي لا يفرقه عن الماضي سوى أن الشاعر جاس خلاله.

القرى هائمة تحت

تلال شجر «الاسفندان» الكثيف، وألواح الشرفات

مثقلة بأشجار الكاكي المعلقة

في مواجهة البحر المليء بشباك الصيادين

●●●

النساء العجائز حانيات الظهور
يدفعن أمامهن عربات اليد المحمولة
على طول الشوارع الضيقة المتعرجة
والقش تذروه الرياح.

يرى الناقد «مارتن دود زورث» أن ثويت يكتب عن الماضي الذي دُجن واستُأنس بواسطة الزمن.. إن كل همه هو أن يصنع نماذج جديدة من البقايا القديمة. ومن ناحية أخرى فهو يقصد إلى أن نفهم علاقته الخاصة بهذا الماضي الإنساني المراوغ. إن إحساسا بالآنّي المعاش يتخلل أي نموذج يصنعه الشاعر، ولكن لا يمكن أن يلغي قيمة هذا النموذج»(12).

نسوق هذا الرأي بمناسبة الحديث عن قصيدة «سراييفو 1»، التي كتبها ثويت عام 1973 وضمنها ديوانه «قسمة الثعالب» "A Portion for Foxes" الصادر عام 1977. وقد ضمنها هذا الديوان مرة أخرى متبعا إياها بقصيدة كتبها عام 1993 وأسماها «سراييفو 2». إن عشق ثويت الخاص للماضي وما تركه من بقايا، جعله يولي أهمية كبيرة لزيارة المدن ذات العراقة والقدم، ويعيش مع النماذج التي يصنعها لها في خياله، داعيا القارىء إلى مشاركته في علاقته هذه بالماضي الإنساني المراوغ، كما يقول «ورد زورث»، تقول قصيدة «سراييفو 1» ص 30:

الاسم تاريخ
ونهر ميلجاكا الفياض يتدفق
تحت جسوره، عبر واديه الضيق
المنقوش بالمآذن، والمغطى بالقباب
متشبثا بجباله، معلقا بالنفس الطويل.

●●●

ثمة تذكار عبثي على الرصيف
لأبهة الماضي، وأثر عهد الأمراء
الموضع الصحيح، شبكة الحرب المحكمة
منظر من على حافة الرصيف، لشارع مختنق ملطخ بالدماء.

●●●

حيث الفرق العسكرية تمشي بالخطوة المنتظمة، وعالم يتحرك
أو ينجرف بعيدا عن مراسيه كسفينة
مدفوعة لصلب النهر بين المرافىء المزدحمة
ولا يمكن أن يوقفها سوى الاصطدام

لقد استنشق ثويت عبق التاريخ بدءا من اسم هذه المدينة وانتهاء بمبانيها القديمة مستحضرا عظمة شأنها في العصور القديمة، متجولا في ربوع أبهة هذه العصور ومجدها، مستثمرا ما تمنح خياله من إثارة واستنفار لحاسته التاريخية.

المؤذن ينادي للصلاة، الأجراس والحمائم ترفرف
فوق المقابر الرعوية، والإسلامية والكاثوليكية
شواهدها الواطئة، المميزة، والمؤرخة، ترسم
بمحض الصدفة المكان الذي اختاره التاريخ.

يجسد ثويت في هذه الأبيات الارتباط بين الماضي والحاضر، عن طريق وصف واقع معاش يتمثل في المؤذن الذي ينادي للصلاة وأجراس الكنائس التي تدق، والحمائم التي ترفرف. هذه الحمائم هي دليل الشاعر إلى طريق الماضي، حيث ترفرف فوق المقابر الرعوية القديمة والإسلامية والكاثوليكية. أما شواهد هذه المقابر فتؤكد قوة هذا الماضي ومكانته في سجل التاريخ الذي حط رحاله في هذا الموقع، في مدينة سراييفو.

أما قصيدته «سراييفو 2» ص 31، فهي رثاء حار لهذه المدينة التي حطمتها وحشية الصرب في حربهم الغاشمة ضد مسلمي البوسنة، هو ينعي هذه المدينة التي انتهكتها الأطماع الهمجية، وامتهنت مقدساتها،

ونشرت فيها الخراب والدمار. لقد أفقدت الحرب المدينة رونق الماضي الجميل، ولطخت شوارعها القديمة والجديدة بدماء أبنائها. يقول ثويت:

المقدس تنتهك حرمته. الامتهان
يدوس بأثقاله الضخمة المفاجئة على الشوارع
حيث الناس يصطفون في طوابير الخبز ويملأون الدلاء
ويهرعون من خلال الخراب نحو الأمان. انظر
كيف لا يوجد أحد آمن. انظر كيف يحييّ كل مبنى
كل مجهول ناج من الموت، ملطخ بالدماء، بإشارة مختلفة
وكيف أن صاحب أي عقيدة مغايرة قد ينتهي بالحسرة
وربما بالقتل.

لقد انتهكت حرمة الماضي وقداسته، وساد الخراب والموت المتربص بدلا من العمران والأمان والدعة. كانت مباني المدينة قبل ذلك تحيي زوارها بشموخ وعزة وفخر، والآن صارت أسيرة الدمار المنتظر لذا فتحيتها التي خصت بها أبناءها الناجين من الموت، كانت تحية ملؤها الحسرة والخوف واليأس.

إنها شعار مناسب لماض لم أعرفه أبدا
ولكن رأيتها كأيقونة لحرب طال أمدها
لقد كانت مرثية وأغنية صاخبة
مؤلفة من ضبط النفس، ولا شيء جديد
لقد رأيت المكان، وكأنني قدحت شرارة من حجر صوان
لا يوجد هناك شيء مقدس، فقط قناعة دنيوية مستهترة
ولا شيء مفهوم.

كانت المدينة الجميلة شعارا لماض تعرف عليه الشاعر وشغف بتفاصيله، وأصبحت تحت وطأة الحرب مثالا للخراب الذي تصنعه أطماع البشر المتوحشة.

في قصيدة «تراكمات» ص 34 يقول ثويت:

لننظر إلى امتلاء المتاحف والمكتبات
لا شيء يمكن عمله مع الغبار أو القدم أو الموت
الغبار يزال يوميا، والكبر صفة فينا
أما بالنسبة للموت، فيمكننا تقبل هذه الحقيقة.

●●●

لا، إنه تراكم العديد من الأزمنة الغابرة.
أشياء كثيرة كتبت، وأشياء كثيرة صنعت، كل منها مختلف جدا.
كلها غطت العالم بماهياتها.
ونحن نتلمس طريقنا يائسين خلال كل هذه المواد.

يرى الشاعر أن التراكم هو نتيجة تفاعل الزمن الماضي بالزمن الحاضر، فمخلفات الأقدمين تضاف إليها مخلفات من يتلونهم. وهكذا رغم أن الذي يصنع هذه المخلفات ليسوا من أبناء الحاضر لأنهم قد ماتوا، فهذا لا يدل على أن الصلة انقطعت بالحال المعاش، بل هي موصولة من خلال حقائق: الغبار والقدم والموت. وحياة الإنسان الحالية هي محاولة للخروج من تراكمات الماضي المختلفة ولكن هيهات، فسرعان ما تتعثر هذه المحاولة، وتصير واحدة من هذه التراكمات.

كل صفحة، كل كتاب، كل كسرة فخار، كل إناء، كل ذلك يورثنا
حشدا من الأزمنة المنصرمة المليئة بالغبار، ولكي نقرأها
ولكي نعيدها إلى الحياة مرة أخرى كلها أو أجزاء منها:
فإن ذلك ينهكنا، وترانا نرفع أبصارنا مبهورين بها.

يقول الناقد «تراسي شيفالير»: «إن

القراءات الإضافية تشير إلى أنه في الواقع هذه الأشياء المختارة عشوائيا، تخدم كدليل على العالم المادي، وبصوت أكثر غموضا، كتمائم وبراهين وتذكارات للأزمنة الماضية، وبهذه الأشياء التي يستخدمها ثويت فإن التاريخ يكون شيئا مستمرا، حيث الدورة اللانهائية لظهور الإنسان ومجده القصير وسقوطه المحتوم، متجلية في نموذج للقرون المتتابعة»(13). هذا ما نراه في قصيدة «تراكمات» حيث يستخدم الشاعر أشياء مثل «صفحة كتاب، كسر فخار، إناء... وغير ذلك، كتمائم لماض مندثر في الظاهر، لكنه باق ومستمر في صورة غير ظاهرة يعبر عنها الشاعر في ربطه بين هذا الماضي وحاضره عن طريق نماذج تحمل من هذا القديم والجديد.

وبالنسبة لما بعد ذلك، فالآخرين سيتبعوننا

وسوف يجدوننا، شيئا فشيئا، في الحجرات المتتالية

وفي أكوام الصناديق، ومرتبين في الأدراج، وفي بكرات

شريط سينمائي يدور ويدور ويدور.

●●●

إن هاجس الماضي، وافتتان الشاعر بالزمن لا يكادان يفارقان الشاعر في معظم قصائد هذا الديوان، فهو يكتب ـ كما قال ـ ليحفظ الأشياء، لكي يعطيها حياة أخرى جديدة، يستدعيها وقتما يشاء، لتكون مهربه من الواقع اليومي الرتيب:

وفي قصيدته «سيرة ذاتية» ص 38 يقول ثويت:

إنه يكتب ما يتذكره بريئا

على الرغم من أنه لم يعد الآن بريئا

ما يتذكره، وما يحاول أن يكتبه،

وهو كيف كانت الأمور، إنه لا يستطيع أن يفهم ذلك.

كيف جرت الأمور هو سؤال الشاعر، لقد التهمت دورة الأيام أي قدرة على التمسك بلحظة من الماضي البريء، وصيرت هذه البراءة كائنا غريبا بعيدا، حيث فصلت بينها وبينه بإكمال نضجه ومفارقته لطفولته.

ولكن في الصباح، وبقراءة ما كتبه

الليلة الماضية، الكلمات الوحيدة التي وجد أنه كتبها

هي التي على السطح، بينما الورقة التي بأسفل

بيضاء، كأنها أشياء لم يرد أن يعرفها

إن الذكرى ما تلبث أن تتبدد بعدما يفيق العقل منتبها إلى اللحظة الآنية، وهكذا فمهما احتفظ الشاعر بهذه الذكريات على سطور أوراقه، فإنه بذلك لا يمكنه معايشة هذه الذكريات في جميع أوقاته، ولكن حين يعيد قراءة أوراقه فقط.

نختتم هذه القراءة بقصيدة «غبار الحياة» ص 37 التي حمل الديوان اسمها وكنا قد تعرفنا على منزلة ومكانة التراب والغبار في نفس الشاعر، وكيف أنه يرى التراب أساسا لكل شيء، وأن كل شيء ينبغي أن يرد إليه بعد فنائه. يقول ثويت في هذه القصيدة:

لا يكون مرئيا أبدا، حتى يستقر في كل مكان.

إنه يحوم خارجا من شقوقه

باهتا جدا، ناعما للغاية، ودون أن يحدث صوتا

وأراه يتجمع على الكتب الموجودة على طول الرف.

●●●

تنفضه اصبعي من على ورقة نبات.

الورقة قد تسقط بدونه على أية حال.

مثل سكون الحياة، وخدر الحزن

ينزل في هدوء، معدا جيدا للبقاء.

●●●

العالم، البشر، الشيطان ـ يا لهذه الطلاسم
القديمة
إن إنكار هذا الثالوث لذاته.
يجرفه، مثل ألحان شبه منسية،
نحو العواصف الغبارية اللانهائية.

يتسلل الغبار من قديم الأزل، من حقبة زمنية إلى أخرى، هادئا، باهتا، دونما أن يحس به أحد أو يراه أو يسمع له صوتا. هذا الغبار رمز للحياة ورمز للفناء، يترك بصمته على الأشياء فتغدو رهينة الماضي والذكرى. هذا الغبار الذي يخرج من مكانه في رهائن الماضي والموات إلى مفردات الحياة الراهنة، وينزل في هدوء عليها، معدا جيدا للبقاء، إنما هو رسالة استوعبها الشاعر، ونقلها لنا. إنها مادة ضعيفة دقيقة لا قيمة لها، لكنها دليل قوة الفناء، التي تهزم صخب الحياة وعزم الوجود يوما فيوما، إلى أن تتغلب عليه نهائيا. وهذا الغبار أقدم من العالم ومن البشر ومن الشيطان، وكل هذه الأشياء سوف تنجرف يوما ما نحو دوامة العواصف الغبارية، حين يستولي الماضي على كل الأزمنة القادمة.

الهوامش:

* - Anthony Thwaite, The Dust of the World, sinclair - Stevenson, London 1994.

1 - John wakeman (Ed.), World Authors 1970 - 1975, Abiographical Dictionary, The W. H. Wilson Company, New York, 1980, P. 809.

2 - Vincent B. Sherry Jr (Ed.), Dictionary of Literany Biography, Vol. 40 (poets of Great Britain and Ireland Since 1960), Detroit, A Broccoli Clark Book, 1985, P. 575.

3 - Ibid, P. 575.

4 - Ibid. P. 576.

5 - John wakeman (Ed.), World Authors 1970 - 1975, P. 810.

6 - Ibid. P. 810.

7 - Vincent B. Sherry Jr (Ed.), Dictionary of Literary Biography, P. 581.

8 - John wakeman (Ed.), World Authors 1970 - 1975, P. 810.

9 - Tracy Chevalier (Ed.), Contemporary Poets, St James Press, Chicago and London, 5 th Edition. 1991, P. 990.

10 - Vincent B. Sherry Jr (Ed.), Dictionary of Literany Biography, P. 557.

11 - Tracy Chevalier (Ed.), Contemporary Poets, P. 990.

12 - John wakeman (Ed.), World Authors 1970 - 1975, P. 810

13 - Tracy Chevalier (Ed.), Contemporary Poets, P. 990.



كتاب الزمن

- تأليف: ليلى مقدسي
- منشورات: دار الحوار
- تحليل: محمد الراشد

كنت وما زلت أتساءل: هل الزمن مجرد ظاهرة من مظاهر حياتنا العضوية فحسب أم أنه شيء آخر أكثر من ذلك قليلا أو كثيرا.

وبالتالي هل هو عبارة عن استمرارية الوعي الإنساني ليس إلا؟.. أي أنه هذا الإحساس الذي نعيشه مع توالي الليل والنهار، وتتالي الفصول، والسنون؟ أم أنه كيان قائم بذاته له حضوره الكلي بالعالم الوجودي والإنساني!؟.

وإذا كان الزمن يقتصر على كونه مجرد وعينا به، وأنه عبارة عن ظاهرة في حياتنا العضوية.. إذا كان الأمر كذلك، فهل يعني مثل هذا الموقف أن الزمن هو عبارة عن ترميز إنساني، ليس له وجود مثله في ذلك مثل فرضية العدم؟.

وأخيرا إذا كان للزمن حضور مشروع في المجرات والكواكب والأقمار، فكيف نلمسه أو نتحسسه فيما لو افترضنا جدلا توقف حركة الكواكب، والشموس، وبالتالي توقف الفصول، وكذلك الليل والنهار؟!.

إنها تساؤلات لعلها راودت فريقا كبيرا منكم، ولعل بعضكم طرح مزيد من التساؤلات إزاء هذا الإشكال الإنساني والكوني الذي يخيل إلينا أنه ينساب كما الماء على السفوح والتلال وفي عمق الجداول والأنهار.

يقول الفيلسوف الألماني (عمانويل كانت) بأن الزمان هو شكل تجربتنا الداخلية كما أن المكان هو الآخر شكل تجربتنا الخارجية. وكل المعطيات المعاشة تؤكد لنا جميعا بأن الحاضر السرمدي. هو الصورة الأكثر دقة للزمن.. بمعنى أن الحاضر مفعم بالماضي ومثقل بالمستقبل.

لذا كنت منذ أمد بعيد أتجنب الخوض في فلسفة الزمن، هذا في الوقت الذي

كنت أسارع إلى التهام كل مقال أو كتاب يقع تحت يدي حول فلسفة الزمن، مهما كان شكلها: تأمليا، أو شعريا، أو منطقيا.. وإذا كانت فلسفة الزمن قد اقتصرت على الماضي السحيق على التأملات الفلسفية، فإن العصر الحديث أقام علومه على كاهلها، حيث تم التزاوج بين بعدي الزمان والمكان على يد العالم الفيزيائي (البرت اينشتاين) في النظرية النسبية. أما الحكماء، ورجالات التصوف إسلاميا ومسيحيا وبرهميا، فقد عبروا عن رؤيتهم الإشكالية للزمان من خلال تجربتهم الداخلية حصرا، في حين انساق معظم الشعراء على خطهم هذا، وقليل منهم أي الشعراء من توقف لدى الزمن كإشكالية إنسانية.

لذا كنت أشعر بالذهول حينما كانت الصديقة العتيدة (ليلى مقدسي) تحدثني عن انكبابها على إنجاز كتاب الزمن. فتأخذني التساؤلات كل مأخذ حتى وجدت الكتاب أمامي عملا منجزا يستحق الوقوف عنده مليا.

وكتاب الزمن للسيدة (ليلى مقدسي) وتجربتها الفذة هذه تذكرني بمقولة (لهنريك ابسن) مفادها: «أن تكون شاعرا معناه أن تقف حكما على نفسك».

بمعنى أن يعيد الشاعر أنفاقه الداخلية، ويخترقها ليطلق من ثم حكما على نفسه وحياته معا، وهو في ذلك يعمد إلى معرفة الذات ونقدها.

وهذا يدفعني إلى التساؤل: هل رامت الشاعرة (ليلى) من كتابها هذا وتأملاتها في فلسفة الزمان التعرف إلى زمنها الخاص؟.. أعني الزمن الشعري، الوجداني المتعالي لتجربتها الخاصة، ولكل تجربة إنسانية متعالية؟.

وللإمساك ببعض جواب، لا بد لنا من دخول عالمها عبر كتابها الصغير الكبير هذا. قد واكبت القلوب الدافئة أسفار (ليلى). ومحطاتها بدءا من «ثالوث الحب» مرورا بـ «رسائل لم تصل» حيث توقفت عن متابعة الرحيل قليلا حينما أرست سفنها في موانىء «ربيع يبكي». الذي يحتضن البحر بكل هدوئه الصامت وهيجانه المتفجر، ولكنه عبر هذا الصمت، وذلك الهيجان ينطوي على كل أو معظم أسرار الحياة.

وكذلك قلب «ليلى مقدسي» وقلمها الذي يلهث أبدا ليشيد تصور الحب الكوني عبر مسيرة الزمن.

لذا كان طبيعيا أن تنسج شاعرتنا بعدها الرابع عبر الزمن.. صحيح أنه البعد الخامس الذي يتوج الأبعاد الرباعية، لكنما إيقاع (ليلى) جعل منه رابع محطاتها الأدبية، كما أنه رابع موانئها البحرية.

في الوقت الذي طرحته بعدا سرمديا، عبر تجربتها الصوفية التي لقحتها بشذى رياحين «الحلاج، السهرودي» النفري» وابن عربي، وخاصة بأنفاس فريد الدين العطار» عبر (منطق الطير).

ربما أن كتاب الزمن هذا عبارة عن تأملات تحقق فيها التزاوج بين الشعر، والتصوف والفلسفة.. لذا كان طبيعيا أن تكون ولادة (ليلى) ذات طابع ثقافي متعال على المكان والزمان، رغم تزاوجها معها باستمرار. حتى أنها جعلت الزمن يتفجر ينابيع فياضة بماء الحياة.

وهي في تأملاتها الزمانية هذه تحاول جاهدة التطلع إلى المستقبل، إلى الغد المرسوم في الأفق البعيد أو القريب، عن طريق الوعي بتسارع كبير إلى الآتي أكثر من الالتفاف إلى الفائت... إنها لا تنسى الماضي ولا تهضمه حقه من الأهمية، بيد أنها تجعل منه مطية للغد المرسوم بمايسم الضياء.

صحيح أن ضياء (ليلى) ظلالي موشح بتباريك الأحزان، بيد أن ضياء.. ضياء لا يفهمه إلا

الحكماء والمتصوفة، وكبار الفلاسفة والشعراء.. ذلك الضياء الموشح بالأحزان هو أبجدية الأنبياء. والنبوة لا تعني أخبارا بالغيب فحسب، بل إنها إضافة إلى ذلك وعد بل وعود بفردوس موعود.

وانطلاقا من ذلك.. وعلى هدى النبوة والأنبياء منذ بدء البدء.. مرورا «بإبراهيم وموسى وعيسى وانتهاء بمحمد» صلوات الله عليهم أجمعين. أولئك الذين نسجوا وحدة الدين لبني الإنسان، وسار في ركبهم من سار من القديسين والأولياء والحكماء والفلاسفة والشعراء حتى يومنا هذا. أقول انطلاقا من ذلك وعلى هذا الهدى المتسامي حاولت «ليلى مقدسي» رصد وتجسيد تجربتها الذاتية مع الزمن عن طريق الرمز، باعتباره استشارة أو استدعاء، لأن الرمز في جوهره لا يستهدف الخبرة أو يعنيها، بقدر ما يستهدف استدعاءها واستثارتها.

وسواء كان الزمن هو مجرد حركة الأفلاك، أو أنه جوهر فعلي في العالم، فبإمكاننا القول إنه لا يكاد يوجد جزء في العالم خال تماما من الزمن، وهذا يساوي إن صحت قراءتي لها، أقول هذا يساوي في نظر (ليلى) إنه لا يكاد يوجد جزء من العالم خال من الألوهة. وبالتالي فإن الإنسان هذا الجرم الصغير الذي قام بالنفخة الأولى مشحون بالألوهية فطرة، وانبثاقا وخاتمة مطاف.

فكيف حققت المؤلفة هذا التقاطع بين النظامين الأزلي والطبيعي.. والإلهي والوجودي لتعبر عن تجربتها وإحساسها بالزمن؟.

لقد انطلقت من الرمز كطريق متعال من طريق الوعي المعرفي.. ولعل رموز الإهداء التي قدمت فيها لتأملاتها الذاتية هذه، وحوارها الداخلي مع الزمن، هي الطريق التي على القارىء أن يسلكها، ليعايش هذه التأملات ويخترقها باعتبار «الرموز علامات تعطي طريقا للمعرفة» كما تقرر.. ومع ذلك كانت الحيرة تسودها من كل الآفاق، حيرة الزمن، وحيرة الوجود، وحيرة (ابن عربي)، ولغزه الأكبر، لذا تسارع إلى التأكيد:

«حيرني لغز ابن عربي، لم أدر من هوى ولا أعرف اسمه. لم أدر من هذا الذي ضمه صدري».

وهي تنطلق من الترميز إلى التأملات التي توحي إليها بأن:

«الحياة حلم.. والحلم حياة.. وها نحن ذا سنتلاشى، تلاشي الحلم عند مطلع الفجر». وعبر التأملات تخترق الأنفاق دخولا في عالم الأسطورة، وقوفا على شواطىء الأزل:

«خطوات مطلقة في رحى الوجود
سيول من النو مشتعلة بالأبدية
تنبثق من رحم مظلم مخضب أبدا.».

فالأزل غير قابل للمس أو الحس أو العقلنة أو التخيل، إنه الأزل.. لذا اخترع الإنسان له مفتاحا وهميا أو حقيقيا.. إنه الزمن. بكل إيقاعاته.

وتسارع الشاعرة إلى جعل فقرات الزمن، تنطلق بخوالجها بدءا من الثانية، فالدقيقة، فالساعة، والساعة تسوقها إلى التوقف لدى ساعة الصفر.. ومن ساعة الصفر تخترق ساعات الليل والنهار الأربع والعشرين ففي الساعة الواحدة:

«يولد الإنسان وحيدا في رحم.. فيفرحون بقدومه ويبكي».

«ينتهي وحيدا في قبر.. فيبكونه ويفرح».

وهكذا تتكلم الساعات، كما الدقائق، والثواني، وصولا إلى الساعة الرابعة والعشرين حيث تمتطي (ليلى) صهوتها دخولا في عالم اليوم.

حيث: «تقلبه نجمة الصباح.. فيصبح ذائبا بين ضجيج اللهفة العابقة، وبين سكون النور المترقرق».. ومنه تمخر عباب أيام الأسبوع كلها.

فتجعل منها درجات تتسلق عليها صعودا على سلم الشهر بأسابيعه، لكن الأسبوع:

«وقف حائرا في خطوات أيامه السبعة، متنقلا بين الليالي الغامضة الهادئة والنهارات الواضحة الصافية، وتخطو الحيرة تحت الشمس المنتظمة، والقمر الفوضوي والأيام تبسط أذرعها وتضم الكل».

وهكذا الكل يضم الجزء ويخضع للضم بنفس الوقت.. الثانية تضم ذرات الزمن وتتكور الثواني بين أجفان الدقيقة، والدقيقة تشكل مع غرها سلسلة هي قوام الساعة وصولا إلى منظومة ساعات اليوم فالأسبوع.. والشهر يضم الأسابيع وصولا إلى الشهر بيد أن الشهر:

«كف قلبه عن الخفقان بضع لحظات.. وغرق في فيض من الغبطة والحزن حين اكتشف كم كانت أيامه الثلاثين الأكثر أو الأقل مليئة بالمتاهات المحيرة».

ويتطاول الشهر، لينسج الزمن عدة الشهور التي كانت وما زالت اثنى عشر شهرا. ويقدم كل شهر رؤيته، حيث تستهل (ليلى) شهر أيلول مدخلا لتجربتها مع الزمن. ولعلها اختارت أيلول بالذات لأنه البوابة المؤدية إلى الخريف أو لسبب آخر لا أدركه تختص به أو يختص بها، ولشهر أيلول بأحرف الأبجدية لفات ورموز ورؤية.. حيث نجد الألف «ترتجف كالألم». بينما الياء «تصرخ من حدة جراحها». في حين اللام تستفهم بحيرة عن سر الحياة». أما الواو فإنها «تزأر كريح مجنونة في وداع الأحبة.. وفي رجفة تراب يضم الرفات العزيزة في حفر تتعمق في المجهول». ولكل شهر رعشة تأمل تتوج بها رؤية الشهر ورموزه، متابعة القفز على حبال الشهور ولحظاتها التأملية دخولا إلى السنة.

ولو توقفنا مع شاعرتنا لدى شهر تشرين الأول ورموز أحرفه لاكتشفنا جانبا من رؤيتها لحركة الفصول التي استهلتها كما أشرنا من قبل بأشهر الخريف، وسنعمد إلى اقتناص فقرة أو أكثر من كل حرف من حروف كلمة تشرين، فهي ترى «التاء تتقهقر، تدير وجهها عن العالم فيعتم ويجف الخصب، وتنوح الأشجار وتغضب الأزهار، تهاجر الفراشات». أما الشين فإنها «تركض لاهثة لتقبض على الزمن». في حين نجد الراء «ترن كدقات الأحزان، ترقص في مجاهل الكون، وينساب من لحنها نشيج الدمع ويتدخل في قدر الإنسان فيغرق في الوحدة، وينفرد في الأمسيات الكئيبة الباردة». بينما الياء «تصرخ بكتمان جرح ينزف، يتأوه بلا شكوى، تسرى جدولا شاردا في متاهات الأرض البعيدة، تبحث عن مصب حنون لتستريح».

وكأني برموز الياء هذه تقدم لنا حكاية «ليلى مقدسي»، مع الحياة والزمن والكائنات. فإنني لأكاد أرى جروحها تنزف، وأسمع تأوهاتها بلا شكوى، ولا أنين.. وتنطلق شاردة، تسرى كالمياه العذبة في متاهات الحياة باحثة عن مصب حنون وميناء هادىء، ومحطة ظلالية علها تستريح.

كم أنت متعبة يا صديقتي !!كم أنت معذبة وسعيدة يا ناسجة كتاب الزمن !؟.. لعل بيننا أكثر من قاسم مشترك.. بل لعل هنالك بينك وبين الآخرين ممن حولنا وممن هنالك على مسيرة آلاف الأميال أكثر من قاسم مشترك.

ومتى كانت غربة أصدقاء الحب والحياة حصرا على فريق ضئيل من الناس سيما في عصر تكاد تلتهم فيه الغربة معظم أبناء البشر !!.

ونعود إلى رموز أحرف تشرين، لنجد أنفسنا أخيرا لدى النون باعتبارها «دارة مغلقة، رمز

البشرية والخلق، دائرة حق، جوفها خلق، تدور في الوجود.

أولها حب وافتراق، آخرها حب وتلاق.. تقول الكل يخرج من المركز، والكل يعود إليه».

ولا أدري فيما إذا كانت شاعرتنا قد اطلعت على ترميز القرآن الكريم (لحرف النون) والذي كان أول قسم إلهي في الذكر الحكيم حينما قال: «ن. والقلم وما يسطرون». أقول لست أدري فيما إذا كانت قد اطلعت على هذا الترميز المتعالي والتجريد المنساب في اللانهاية بقدر ما هو مكور على نفسه كالكواكب والشموس والأقمار فوظفت إدراكها لهذا الرمز التجريدي أحسن توظيف، أم أنها اكتشفتها بلحظة انخطاف صوفي محققة طفرة في عوالم الكشف والإلهام !!.

وقبل أن نغادر تشرين الأول دخولا في رموز تشرين الثاني الذي تضيع ناؤه: «في ضباب الخريف الزاحف خلف الجبال». قبل ذلك أرى من المفيد الوقوف قليلا مع لحظة تأملها لتشرين الأول حيث: «الغسق يقترب منحنيا غائصا في دخان الشحوب المنبعث من السماء.. والغابات حزينة، انسكب شحوبها بين رعشات العشب الخائف والمضطرب، أوراق، أوراق تبعثرها رياح الخريف، ترصع بها الطرقات.. تغضب الشمس حين يمتص الاصفرار الباهت أشعتها المتلألئة، والمحراث والدروب مهجورة تبحث عن شعاعها الذي ابتلعته الغيوم الهاربة. وجه الشمس عبوس، تجر أذيالها الرمادية الممزقة، تسأل بوجوم عن غلالاتها الزرقاء الصافية والمتسربة إلى الأحلام الوردية».

هكذا إذن.. يتكلم أول الخريف، ويقدم نفسه لاهثا على الدروب الحزينة. ترى هل هذه التأملات هي استقصاء لخريف الأعوام، أم أنها حصاد تجربة (ليلى) مع الفصول والأعوام، وحصيلة معاناتها مع حركتي الزمان والمكان، حيث طغت حركتها حتى على الآلاء الندية، وتسربت إلى الأحلام الوردية. فكادت تجعل منها أحلاما رمادية !؟. ولعل رؤية الصديقة (ليلى) المتعطشة أبدا للحب والحياة راحت تتكور على نفسها كشرنقة رفعت الوداع لربيعها الضاحك الباكي، ثم وجدت نفسها غارقة في بحر أحلام رمادية ليس لها قرار، ذلك أنها امرأة قادمة من عالم آخر لا يكاد يتجانس مع عالمنا الأرضي هذا.. عالم مثقل بالهموم والأحزان، بقدر ما هو مثقل بالكذب والغش والرياء، وبشكل يستحيل فيه على حمامات الفردوس أن تحوم في أجوائه، كما اعتقد القديس والفيلسوف المسيحي (باسكال) من قبل استحالة قيام فلسفة أخلاقية من خلال نظام هندسي، وأن إيجاد مثل هذه الفلسفة الأخلاقية يعتبر في رؤية باسكال أمرا سخيفا وحلما فلسفيا، وكذلك وجدت (ليلى) أن إقامة صروح متعالية الأحلام وردية، أمرا يدعو للسخف في عالم يخلو من الحب، ويضج بالرياء.

ولست أدري لماذا لم ترسُ على موانىء الفصول، وماذا استهدفت من وراء ذلك؟ ترى هل أرادت من وراء ذلك القفز على أعمدة العام الأربعة (خريفا شتاء ربيعا وصيفا). كما قفزت على أبعاد المكان الأربعة لتمتطي صهوة الزمن أم ماذا.. لست أدري؟!. فماذا تقول السنة؟ وكيف تتكلم عنها مؤلفتنا؟!.

«مغزل القدر يغزل خيط الأشهر الأثني عشر.. نسيج الحياة.. تتعانق عذارى النور والظلام، وجنيات الليل والنهار، وربات الروح والجسد على محراب الطبيعة). والسنوات العشر تشكل العقد، حيث «تعقد حبال الود مع الحياة ونظن أنها عابرة لكنها في الحقيقة دائمة بكل ما تحمله من متع وعذاب، طالما أن شعاعات الروح تضيء آفاقا متجددة أمام رحلتنا بها، وتحمينا من تعثرات الجسد الفانية، ومادية الأرض الزائفة». وثلاثة عقود ونيف تشكل جيلا بأكمله.. فماذا عن الجيل في رؤية ليلى !؟.

«تجوع النفس بشكل مخيف، وكل التجارب العاطفية لا تعلمنا شيئا ساميا مهما اشتد عمقها وفعاليتها، الجسد يفقدنا شفافيتها ونقاءها، ويفج مشاعر الغيرة والملكية والقهر

واليأس والأنا، وبذلك لا يستطيع أن يمنحنا حبا خالدا. لذلك يستحيل أن نلمس شيئا نحبه بالروح، لأن الروح تنزوي في غربتها القاتلة بعيدة عن العالم متمسكة بقوتها، محتملة عنف الجسد ونزواته.. في هذا الكون المضطرب، كل ما لاح من هذا العالم يبقى حلما. وأثرا متي يعي الإنسان أن معبده الأخير هو الروح، وفيها يكمن سر المعنى الأعمق والمقدس».

وهنا تكمن الحكمة وفصل الخطاب لدى مؤلفة كتاب الزمن باعتبارها تتطلع إلى إقامة جسر بين عالمين.. عالم المادة.. وعالم الروح.. عالم النزوات الأرضي وعالم السمو الملائكي.. إن شعورها بالغربة ليمتد ويتسع حتى ليكاد يشمل كل ما حولها، إن غربتها هذ قبس من غربة الأنبياء وعمالقة التصوف في كل الأديان.. إنها تشعر بغربتها عن عالمها الأصلي، ومعرفتها بأنها قادمة من عالم آخر تؤكد لها بأنها عائدة إلى النبع الحالم مهما طالت الأيام.

إذن فغربتها هذه ليست ناتجة عن عدم احتلالها مكانا وطيدا في العالم الأرضي، وإنما ناتجة عن إعراضها المعقلن عن هذا العالم الملوث، تطلعا إلى العروج نحو الملأ الأعلى... لذا فهي قلقة أبدا، ممزقة أبدا... موزعة هنا وهناك وفي كل أصقاع العالم ومجراته أبدا.. فهي غير قادرة على المصالحة مع الزمان، ومع كل ما ينطوي عليه من آلام ودمارات لا سبيل إلى التعبير عنها كما لا سبيل إلى تجاوزها.. لذا تحاول عبثا الإبحار في محيطات الحب، والحب بطبيعته يحمل في ثناياه بذور القلق بكل تفجرها، لكنها مصرة على الحياة في الحب رغم أن الحب يحيا في القلق باعتباره يعنى بسر الزمان والأبدية.

وهذا هو مطمحها من الحب.. التواصل مع الأبدية والعبور إلى قنواتها اللانهائية. وبما أن قلق الحب متميز بعمق وعلو كبيرين لا يعرفهما عالم الزيف والدمار لذا فهي تجد نفسها موكولة باللهاث وراء الأبدية ومطاردة خيوطها المجنحة في السحاب، ففي السحاب، في التعالي، تجد الحب والحرية باعتبارهما ركيزتا الوجود وشرطه المطلق.

وجيل يتبعه جيل، ويتشكل القرن من أجيال ثلاثة مع القرن: يشيخ الزمن ويبكي ويتأوه، ويعلن التوبة. ثم يمضي في طريقه ليشكل مع قرون أخرى حقبة زمنية قوامها ألف عام. وفي الحقبة والأحقاب:

«الدهور تركض لاهثة وراء العصور، الحكايا تمتطي حروف التاريخ».

وطريق الأحقاب يتابع مسيرة الزمان السرمدي دخولا في بوابة الأبد إن كان للأبد بوابة أو محيط أو فضاء، والأحقاب تدخل أنفاق الأبدية، وإشكالية الأبد إنه:

«حين يبدأ ينتهي.. وحين ينتهي يبدأ، سر الحياة كامن خارج الحياة».

وهنا تبلغ الكاتبة أوج تفلسفها المتعالي بتدرج لاهث على إيقاع صوفي خلاق، حيث تدخل الوجود بكل ضياءاته وظلماته. إنه:

«في كل الطقوس ظهر الوجود بالقتل».

لكنها رغم ذلك بقي الإنسان «حائرا ومحتارا في مظاهر الكون يبحث عن تفسير لها - راقب أجرامها، تعمق في شمسها وقمرها». وما دامت حركة الشمس والقمر تنسج الليل والنهار والشهور والسنون والأحقاب. تنسج الزمن الإنساني أو الكوني... لذا أرست المؤلفة زوارقها على شاطىء كل منهما، فالقمر:

«متألق الروعة والرهبة في خضم الليل الغامض، حكمته تقول:

زاد للغد الآتي، ترويض للروح.. القمر ساحر.. مصدر القوة السحرية».

بينما الشمس شيء آخر.. عالم آخر أنها «منظمة ومنتظمة، حكيمة وقادرة.. مبدعة وثابتة،

تشرق وتغيب من نفس المكان»، وحكمتها تؤكد على:

«التفكير المنطقي، العقل الدقيق، هي زاد ليوم الواقع، ترويض للعقل.. إضعاف للروح.. تركيز للحواس. بناء للجسد وتوجيهه نحو وظائفه».

وعند هذا الحد أنهت الرحيل على عربات الزمن، وأوصدت الأبواب على محطاته.. وقبل وداع الكتاب والمؤلفة، أجد تساؤلا ملحاحا متوهجا في ذهني:

ماذا لو انكدرت الشمس وانمحق القمر!؟.

ماذا لو رحل الكوكب القمري، والنجم الشمسي عن عالمنا الأرضي بعيدا.. بعيدا عن رحلة عاتية عبر المجرة!؟.

ترى ماذا يحدث آنذاك؟ هل يتوالد زمن جديد؟ أم تنقرض حكاية الزمن، وتزول، فيدخل الإنسان عالم الأبدية فيما لو قدر له الاستمرار بالحياة؟!.

هذا التساؤل ولده في مخيلتي الخط العام «لكتاب الزمن» الذي يعتبر تجربة أدبية فريدة من نوعها تستحق التقدير والاحترام لجديتها وحساسيتها.. كما لتناغمها الكوني وإيقاعها الزمني، بيد أنني أريد إنهاء رحلتي هذه مع كتاب الزمن من حيث بدأتها من رموز الإهداء. ولنتأمل معا هذه العبارات المستقاة من رواقات الحكمة عبر الدهور:

«الرموز علامات تعطي طريقا للمعرفة».

«الروح تنتظر حزينة الصدى، والنفس صريعة الحيرة، على مضارب الصخور، الشوق يخفق، فأزهار الحب الأزلية لا تتفتح إلا في الحلم».

نعم الرموز مفاتيح المعارف المتعالية، ودروبها المؤدية إلى شواطىء الكون الكبير والروح موشحة بأحزان وادي الدموع هذا كما وصف السيد «المسيح» عليه السلام، والنفس تأخذها الحيرة من كل حدب وصوب، وهنالك.. على الصخور الصلبة الملساء يخفق الحب وينمو رغم كل المستحيلات، بيد أن وروده الفواحة لا تتفتح ولا تبلغ أوجها ولا تنشر شذاها إلا في الحلم. ولكن لم لا يتم ذلك إلا في الحلم؟.

بكل بساطة لأن ثقالة العالم الأرضي تحول دون ولادة الحب الكبير، حلم شاعرتنا ومرفأها الموعود.. وذلك باعتبار الحب لديها كما لدى «أبو يزيد البسطامي والحلاج وابن الفارض والقديس أوغسطين» وكل المتصوفة المسيحيين والمسلمين من قبل، باعتبار الحب هو الشيء الحقيقي الوحيد في العالم.. وشاعرتنا لا تكمن فعاليتها الوجدانية في الحب الأصغر، حب الذكر والأنثى، وحوار الذكر والأنثى، فحب الذكر لا يستغرق وجودها كله، بل إنه لا يكاد يشكل بالنسبة لها سوى جدول يعود بها إلى النبع الحالم إلى الحب الأكبر، إنها لتكاد تقول لنا بحب جامع شامل. فحب الذكر والأنثى قوامه الغيرة، والغيرة هي ضرب من الاستبداد، استبداد الإنسان بالإنسان لذا من الممكن أن يكون ساما وخطيرا إذا تشرنق على نفسه. لذا لا يغدو حبا ما لم ينفتح على الناس والعالم. بحيث يغدو مليئا بالقوة السحرية، فيطفو على الأنانيات الطائفية والإقليمية والعنصرية ليشمل الإنسان كل إنسان، ويمتد أكثر فأكثر، فيخترق الأكوان كلها وصولا للمطلق.

ولا يسعني أخيرا سوى التساؤل.. والتساؤل موجه للشاعرة (ليلى مقدسي) بالذات، إذا كان الحب الذي تحلم به، وتتطلع إليه يتضمن حافزا إلى اللانهائي وإذا كان يرسم في الوقت نفسه الحدود للانهاية..

فإلى أي حد استطاعت تجربتها الداخلية تجاوز النظام الموضوعي.. الواقعي والانتصار على الحقد والكراهية، والوصول إلى الجمال الخلاق، المتمثل في المطلق؟

عيوب نظرية في



معروف عازار

الكتاب: وعي الحداثة
المؤلف: د. سعد الدين كليب
الناشر: اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1997م

ما الحداثة..؟

هل هي مقولة جاهزة تقود إلى تعيينات محددة..؟

هل تحمل، أو هي محمولة على وعي معين.. أو واقع معين دون غيره..؟

هل تنطوي الحداثة على نزوع أيديولوجي ما، لتشكل الحقل الأكثر استدعاءا للخلاف..؟

هل الحداثة تلغي، أو تقلص الفارق بين الواقع الفعلي، والواقع الممكن..؟

أما ماذا..؟

لاشك أن الأسئلة التي يثيرها مفهوم الحداثة، بشكل عام، على قدر من التشابك بحيث هي للبعض جملة الأنشطة البشرية التي تضع مجتمع ما على لائحة التقدم، وهي للبعض الآخر: جملة من الطقوس التي تفضي إلى ما يجب أن تكون عليه الحياة من جماليات،

وهي عند البعض الثالث: الشر الذي لابد منه، وعند البعض الرابع: البلاء الذي يتوجب مقاومته.

لكن سؤال الحداثة المار بكل تنويعات الفهم هذه، يبقى سؤالا قائما في كل راهن اجتماعي، ولا يستنفد في هذا المعنى، أو ذاك، وراهنيته مسألة واجبة

لضرورات التقدم المستمر، وأيضا، لإقامة الحد بين الحداثة الحقة، وما التصق في وعينا الخاص من جهالات، ومن حداثات غير مسكونة فينا.

في هذه المداخلة على كتاب «وعي الحداثة» محاولة لقراءة جملة من الأطروحات التي جاء عليها النص بشكل عام، تقوم على ثلاثة معطيات:

الأول - ان مفهوم الحداثة ذو بعد إشكالي لتنوع المرجعيات والحراكات الاجتماعية المنوطة بإنتاجه، فالحداثة إذن.. حداثات.

ثانيا - من الخطأ قصر الحداثة على نشاط دون غيره من الأنشطة الاجتماعية الموازية، ولا يستقيم مفهوم الحداثة إلا بالنظر إلى النشاط من خلال علاقته مع عموم الأنشطة الأخرى في المجتمع الواحد(1).

ثالثا - هذه الطبيعة الشمولية للحداثة، تحيل المفهوم إلى الواقع الموضوعي بوصفه المحصلة التاريخية المتطابقة وعموم النشاط الاجتماعي، فالنهضة، والسقوط، والحداثة، والتأخر، ظاهرات، تنبثق من طبيعة المتغيرات التي تحصل في الواقع الموضوعي فيها لمختلف أفرع النشاط الاجتماعي الدور الذي يتكامل وغيره.

و«وعي الحداثة» دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، يناقش فيها الباحث «د. سعد الدين كليب» نشأة الحداثة الشعرية العربية، ومدارسها النقدية، ويتعرض بالتفصيل للأنساق النقدية المعاصرة: (النسق الموسيقي، والنسق الاسطوري، والنسق الصوري، والنسق الرؤيوي) منوها إلى ميل بعض النقاط للأخذ بعدة أنساق نقديةمعا، معتبرا ذلك المحددات الأساسية للحداثة(2). ثم يعرض إشكالية هذه الأنساق في نظرتها الجزئية إلى الحداثة أولا، حيث جعلت من الجزئي كليا، ومن الكلي جزئيا، وفي اضمحلال المعالجة الجمالية لهذه الأنساق لظاهرة الحداثة ثانيا، وكيف أن الوعي الجمالي فيها كان أقل حضورا من غيره، وفي كونها ثالثا، قد ذهبت إلى إغفال تلك الصلة الرحمية بين الحداثة، وما سبقها من محاولات تجديدية، في إشارة واضحة إلى تظاهرات الشعر العربي الرومانسي مع مدرسة «أبولو»، والشعر المهجري. ومع الإشادة بأن الأنساق النقدية المذكورة قد أنتجت معرفة نقدية لا يمكن التقليل من أهميتها، يستدرك قائلا: «إن الوعي الجمالي فيها بقي ثانويا.. ولعل السبب الأبرز في ذلك يكمن في قلة عناية هذا النقد بعلم الجمال تنظيرا، وتطبيقا»(3).

وعبر هذه الشروحات ينتقل الباحث إلى تعريف الوعي الجمالي، على أنه «الوعي الذي يتناول الظواهر والأشياء من خلال سماتها الحسية، وأثرها في الطبيعة النفسية والروحية للمتلقي..»(4)، بعد ذلك يفصل في سمات هذا الوعي، وأوجه الاختلاف بينه وبين الوعي الجمالي الكلاسيكي، فيميزه في: (التجادلية، والدرامية، والكلية)، بحيث استكمل من خلال هذه السمات وضع الإطار المفاهيمي للنسق النقدي الجديد، (الوعي الجمالي) وإن كان الأخذ من الأنساق النقدية الأخرى واضحا. إلا أن الباحث في إضفاء سمات التجادلية والدرامية والكلية على النسق الجديد رفعه إلى مصاف النسق النقدي الجديد والمستقل، خاصة، في إطاره المفاهيمي، حيث يطالعنا ارتكاز الباحث على الخلفية الثقافية في ممارسة النقد، وهي القراءة

الأهم في إطار تصنيفه نسقا نقديا مستقلا. على الرغم من أن الباحث لم يشر صراحة إلى ذلك لصالح إبراز موضوعه (الوعي الجمالي)، إلا أن السياقات كانت من أفضل المقاربات النقدية لموضوعة النقد الثقافي من خلال:

التجادلية - التي تحيل إلى فهم العالم، والوجود الإنساني من منظور التناقض، والتبادل فيما بين الظواهر، والأشياء، والعناصر، والجوانب.

والدرامية - التي تجسد وحدة العالم من خلال الصراع.

والكلية - أو الوعي الذي يرى العالم في وحدته القائمة على التناقض والتبادل، والصراع(5).

وكان الباحث موفقا في احتساب الاختلاف في الشكل بين الشعر الكلاسيكي والحديث تبدلا في الحساسية بتبدلات الزمان والمكان، وليس تطورا يعطي الأفضلية للحديث على الكلاسيكي، حيث كلاهما التعبير المناسب عن الحاجة الجمالية المعبرة شكلا، ومضمونا عن مرحلته التاريخية. وكان موفقا أيضا، باستقرائه المعرفي في أن «اتصاف النص الشعري بسمات الوعي الحداثي لا يؤدي إلى اتصافه بالفنية، إذ إن هذه مرهونة بطبيعة النص الشعري، لا بطبيعة الوعي الذي يصدر عنه..»(6).

وحول ظاهرة الغموض في شعر الحداثة يذهب الباحث إلى تحديدها على نحو أكثر دقة من الآخرين «د. غالي شكري، ورماني.. وغيرهما» ففي رأيهم أن الغموض من طبيعة الشعر على نحو عام، بينما يرى الباحث: «أن الطبيعة المعقدة، المركبة للوعي الحداثي هي المصدر الأول لظاهرة الغموض في النص الشعري الحداثي»، ويضيف: «إن للحداثة نسقا جماليا محددا يقتضي بالضرورة نسقا محددا في التلقي الفني..»(7).

وقبل ذلك كان قد مر على تحديدات «أدونيس» لشعر الحداثة، واستعرض بعض آراء المدرسة الرؤيوية، وكيف أن قوام الشعر لديهم (يتكامل والبحث عن أشياء غرائبية) ويسجل اعتراضه على الجماعة في تركيزهم على الرؤيا بوصفها المسألة الجوهرية في شعر الحداثة، وإهمالهم للشكل الشعري. غير أن تحديدات «أدونيس» أو تخلياته - وهو من رواد الرؤيوية - تتخالف والصفة الغرائبية لدى الآخرين، والبند (ب) من التخليات المتضمن: «التخلي عن الواقعية التي تحيل على التعامل النثري، والعادي، واستخدام الكلمات وفقا لدلالاتها المألوفة»(8) ليس تسويفا للغرائبيين، وبالطبع، فالواقعية المربوطة إلى حذاء الاستبداد تحيل إلى العادي، والمألوف، والابتذال أيضا، لكن الواقعية العقلانية - (لاعقلانيين بلا واقعية) - تحيل بالضرورة إلى الرؤيوية، وعلى التضاد من الغرائبية. والإبداع على رأي «أحمد يوسف داوود» لا يقوم «على الرؤيا/ الإلهام، حس النبوة، وإنما بالرؤية/ المعرفة»(9). فالحداثة، والحداثة الشعرية تخصيصا تتضمن الرؤيا، والترميز، والتجديد، غير أن الفضاء الثقافي الذي يضعه الشاعر من خلال نوعية خطابه الشعري الموجه هو الأمر الذي يحكم طبيعة، وشكل، ومضمون النص الشعري، حيث الكثير من النصوص «الحداثية» جدا، جدا، تحمل معها خيبة الأمل للقارىء،

بوصفها لا تحمل له خطابا، بل نظما، والتحويلات اللفظية فيها إلى «ما فوق» الواقعية، المقرونة في ذهن البعض بالجمالية، ليست سوى الصورة الأخرى لموت الجمال الواقعي، فللنص، أي نص، ميزات جمالية، ونفعية على السواء، وهو إن لم يكن خطابا له مشروعه، فهو لغو، وابتذال، ولا مشروعية له، على الرغم من كثرته الكاسدة في السوق.

وإذا كان للباحث ثمة مشروعية، في معارضة الأنساق النقدية السابق ذكرها بمنظومة الوعي الجمالي، فليس ثمة ما يجيز له وثوقيته المفرطة على «أن الفن بوصفه أعلى أشكال تملك الواقع.. إنما هو نتاج الوعي الجمالي.. ولذا فإنه يكثف التجربة الاجتماعية تكثيفا فنيا راقيا»(١٥) حيث إن هذه الخلاصة النظرية: (الفن أعلى أشكال تملك الواقع) بحاجة إلى مساءلات: فهل الفن معطى شمولي يستوعب بداخله كافة الخطابات الأخرى..؟! أم أنه معطى جزئي، ومرتبط بعموم وأشكال النشاطات الاجتماعية الأخرى..؟ أو بالأصح، بالوعي الكلي، على الرغم من أنه فعلا يكثف التجربة الاجتماعية تكثيفا فنيا راقيا. فالمعرفة - على الوجه الأصح - هي أعلى أشكال تملك الواقع، وحتى ليس امتلاكه، وإنما تفسيره، واستيعابه، وحسب، والمذهب إلى حصر الفن في الذاتي، والتخييلي، والتقويمي، ليس إنصافا له، بل تجريد لوظيفة الفن الاجتماعية، وانزياح، يدفع إلى الفصل بين الإبداع ومادته، وبالتالي واقعه، إذ كيف يمكن للفن أن ينطوي على ذاتيته، وفي الواقع حولنا كم من الأشياء، والموضوعات..؟! أليس من الطبيعي أن يستوعب الفن وكافة حقول الإبداع الأخرى غنى الواقع الموضوعي..؟ أليس وحده الانزياح الحاصل بين الحلم والواقع، حافزا على الإبداع..؟

لاشك.. أن تراكمات الجهد الإنساني غير المحدودة، وتفاقمات الواقع الموضوعي يقوم الفن على تكثيفها تكثيفا فنيا راقيا، وحسب «لوفيفر»:

«إن تخمر طاقات الخلق، وتوقفها من ثم، وتمزقات العالم الحديث، تفصح عن نفسها عند مستوى متميز، وشديد الكشف، ألا وهو مستوى التعبير الفني..»(١١) ولكن «لوفيفر» إذ ينحي المستوى الفلسفي الذي يقول عنه: إنه ليس أقل إرهاقا من المستوى الفني، يجد: أن على الفن ضرورة تجاوز مستوى التعبير الفني الخالص الذي يتخطى عمليات الهدم الاعتيادية للغة.

وفي هذا الجانب من عرض الأفكار، نقع على تناقض بين لدى الباحث، حيث سبق له في فقرات سابقة، وتالية أيضا، على تحقيق الوصل بين الإبداع والواقع، وبين الفن ووظيفته، وعلاقاته، حيث يقول: «إن الفن عامة هو نتاج الوعي الجمالي السائد، والمشروط بالبنية المجتمعية العامة...»(12).

وإذا كانت الحداثة الشعرية قد جاءت حسب «د. كليب»: «تلبية لحاجة جمالية ناشئة في المجتمع العربي المعاصر.. وإذا كان هذا الوعي قد ارتبط تاريخيا بظهور قوى اجتماعية معينة كالطبقة الوسطى.. فلا يعني ذلك أن هذا الوعي خاص بتلك الطبقة»(13) والباحث هنا يكتفي بالنفي وحسب. ولأن الحداثة الشعرية العربية المعاصرة جاءت - على حد تعبير الباحث - تلبية لحاجة جمالية ناشئة.. نسأل: ما آليات نشوء هذه الحاجة..؟ وهل هي

حاجة جمالية فردية، وذاتية، وحسب، أم أنها أيضا حاجة جماعية، اجتماعية..؟ وكيف تقوم الحاجة (أية حاجة) وتنشأ في عزلة عن حراك الواقع الاجتماعي.. حراكه الطبقي، والثقافي، والاقتصادي.. إلخ؟ علما أن الباحث ذاته، وفي بحث له آخر مستقل يذهب إلى عكس هذا التفسير، حيث يقول: «فالواقع هو المجال الحيوي الذي يتحرك فيه هذا الشعر (شعر الحداثة) وهو المعني بالتغيير، والتقويم، لا المثال، أو الجمال المجرد كما هي الحال في الرمزية، ولهذا فإن شعر الحداثة قد زج بنفسه في أتون الصراع الاجتماعي رافضا أن ينكفىء على ما هو ذاتي، أو شكلي، أو وهمي، أي أن لهذا الشعر وظيفة اجتماعية - جمالية»(14).

وفي بحث آخر حول (الموضوع الفني) يشير الباحث إلى المتغيرات التي حصلت مع الحداثة الشعرية في العلاقة الجمالية بين الذات المبدعة، وموضوعها عما كانت عليه من قبل مع الشعر الكلاسيكي، وهي النقلة في التغاير بين المحاكاة إلى الخلق، ومع هذا الانتقال الموجب يغيب عن التناول (الموضوع) ليحضر (تحريضه الجمالي) أو تحريضات جمالية لعدة موضوعات متشابكة، متناغمة، بما يتلاءم وطبيعة الاهتمامات الذاتية، الأمر الذي أفضى إلى شعر (التجربة). «إذ إن شعر الموضوع يفترض شعورا محددا واضحا بموضوعه، أما شعر التجربة فينطوي على مشاعر، وحالات، وموضوعات، متعددة ومتنوعة»(15) ويضيف، «إن النص الشعري الحداثي لا يعالج عادة موضوعا محددا، وإنما يعالج تجربة روحية، أو نفسية، أو اجتماعية، أو كلها معا»(16).

وبصرف النظر عن أن الشعر الحداثي لا يعالج عادة موضوعات محددة، والذي هو في الواقع يعالجها، وبصرف النظر عن جهلي التام بالعيب الذي ينطوي عليه قول الباحث إن شعر الموضوع يفترض شعورا محددا، واضحا، مرتبطا بموضوعه.. تعالوا نقرأ، وندقق معرفيا، ولغويا في العبارات السابقة: (الموضوع - موضوعات - تجربة - تجارب كلها معا) ونسأل: ما الموضوع، وما التجربة؟ أليس الموضوع الواحد حالة مركبة من أجزاء الموضوعات؟! والتجربة؟ التجريب - التجريبية.. نسق من المعرفة ثري في الواقع، والوقائع أساسا للمعرفة. لكن هذه المقولة، المتوازية مع مقولة الباحث السابقة: (الفن أعلى أشكال تملك الواقع) تتراجعان كليا مع البحث في جمالية الرمز الفني في شعر الحداثة، حيث يقدم الباحث عرضا لمفهوم الرمز عند الرمزيين بوصفه موقفا جماليا، وفلسفيا من العالم، وليس أسلوبا فنيا وحسب، حيث يرى أصحاب هذه المدرسة: أن الواقع لا يصلح أن يكون منطلقا للفن، فالجمال وحده الموضوع والمثال، وعلى هذا الأساس جاءت مقولة (الفن للفن) فالرمزية موقف اجتماعي، جمالي - يقول «د. كليب» - قبل أن تكون أسلوبا فنيا، ويضيف: من الخطأ والحالة هذه إطلاق مصطلح الرمزية على شعر الحداثة، لأن الواقع هو المجال الحيوي الذي يتحدث فيه هذا الشعر(18). ولكن هذه الدقة في التناول لا تلبث أن تغيب عن التحليل لدى تعداد المؤلف لسمات الرمز الفني في شعر الحداثة، وتعريفها، فيقول: «أما سمة الانفعالية

فتعني أن هذا الرمز هو حامل انفعال، لا حامل مقولة، ولهذا فإنه لا يلخص فكرة، أو يعبر عن رأي، أو يطرح موقفا فكريا، وإنما يكثف انفعالا ويعبر عن تجربة»(19). ولا جدال أن هذا الرأي يتماهى أكثر مع مقولة الفن للفن، وهي نزعة فكرية ـ فنية تجسد الذاتي، والمطلق، وتهرب من تعقيدات الواقع، وهي الاستلاب الناجز عينه، حيث هي في الظاهر تحيل إلى منظومة فكرية تدعي الفنية، والحياد، بينما هي في الواقع موقف إيديولوجي من الواقع، وتستخدم في حالة ابتزاز دائم ضد الواقعية، حيث لا يمكن أن يكون هناك افتراق البتة بين الفن والواقع، بين الإنسان المبدع والحياة. ولا حياد بمعنى اللاموقف، ولا فصل بين الفن وسواه من النشاط الإنساني. وحسب «إلياس مرقص»: «إذا كنا نعتقد أن الرسم الإيطالي شيء، وأفلاطون شيء آخر، إذا كان هذا لسان حالنا، أو إذا كنا نرى الأول ضد الثاني، فالأول صور ولوحات، والثاني فكر ـ مفاهيم، فنحن مخطئون..»(20) على أن الفصل بين الظاهرة وأسبابها نسق من المعرفة يبتعد عن التقاط سيرورة الظاهرات في بعدها التاريخي والواقعي. والحداثة، ليست صيغة نظرية يحددها المجال النظري لتطور حقول الفكر، والفن، والأدب وحسب، إنما هي حد الاستجابة الممكنة لمتطلبات الواقع المادة، والحسية، والروحية، وهي الحضور الراهن لآلية اشتغال عموم الأنشطة الاجتماعية في الواقع الموضوعي، وفي هذا الاشتباك بين الأنشطة والواقع وعلى كيفية العلاقة بينهما تنهض مسائل الإبداع، والحداثة، والنهضة، والسقوط، والقول الذاهب إلى تحريك النص الحداثي من الموقف، والموضوع، والمشروع، رؤيا عدمية تحيل إلى لا تاريخية الفن عموما وتضعه في سياق مدهش مع الدعوة للانسحاب من الحاضر. ولا أدري أية حداثة أدبية، أو غير أدبية هذه التي تدير ظهرها للواقع، فلا تعبر عنه، وغير مسكونة فيه، وتطالب العقل بالكف عن عقلانيته..!!!

الهوامش:

1 ـ هكذا نطلق مفهوم الحداثة الشعرية مع السياب ورفاقه بالتوازي مع مشروع عربي حداثي متكامل الأوجه انتظم حول مفهوم التحرر الوطني.

2 ـ د. سعد الدين كليب ـ وعي الحداثة ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 1997 ـ ص 11.

3 ـ المصدر نفسه ص 25.

4 ـ المصدر نفسه ص 23.

5 ـ المصدر نفسه الصفحات 28 ـ 44 ـ 49.

6 ـ المصدر نفسه ص 59.

7 ـ المصدر نفسه ص 60 ـ 62.

8 ـ المصدر نفسه ص 18.

9 ـ المصدر نفسه ص 19.

10 ـ المصدر نفسه ص 26.

11 ـ هنري لوفيفر ـ ما الحداثة ـ ترجمة جهاد كاظم ـ دار ابن رشد 1983 ص 37.

12 ـ د. سعد الدين كليب ـ وعي الحداثة ـ ص 5.

13 ـ د. سعد الدين كليب ص 28.

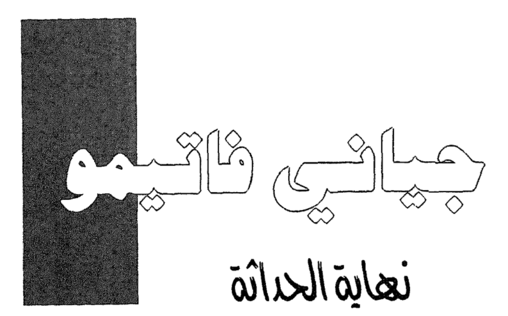
14 ـ د. سعد الدين كليب ص 71.

15 ـ 16 ـ 17 ـ المصدر نفسه ص 51.

18 ـ المصدر نفسه ص 70.

19 ـ المصدر نفسه ص 72.

20 ـ إلياس مرقص ـ نقد العقلانية العربية ـ دار الحصاد ـ 1997 ـ ص 850.



الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة 1987

ترجمه: د. فاطمة الجيوشي
عبدالغفار نصر

الكتاب مترجم من لغة أوروبية إلى لغة أوروبية أخرى، كما نلاحظ في استخدام المصطلحات «الإيطالية، الفرنسية والألمانية»، دون أن تقدم المترجمة الدكتورة «فاطمة الجيوشي» ما يشير صراحة إلى هذه الكيفية، فالعمل يحتوي على مقدمة المؤلف الإيطالي، جياني فاتيمو وثلاثة أقسام تتضمن عنوانين غير متساوية في عدد الصفحات مثلا.

ففي المقدمة تفسير منهج البحث في تسليط الضوء على نتائج التفكير الذي تابعه كل من «نيتشه» و«هيدجر» والأقوال التي قيلت حول نهاية العصر الحديث، والخطوة الحاسمة هنا هي اكتشاف كلمة - بعد - بمعنى بعد الحداثة وتحديد الموقع فيمَ يكون من المهم للفلسفة أن تبين ما إذا كنا في الحداثة أو في ما بعد الحداثة. والمؤلف في مقدمته هذه يتعرض إلى تفسير تجربة ما «لنهاية التاريخ» فهل تتوقع هذه أفول الغرب؟ أم سيكون له بعد كارثي، كأننا نرى في تهديد كارثة نووية محتملة

الوقوع تهديدا حقيقيا بلا مراء (ص 7)، ولعلنا في تتبع خطوات أقسام هذا الكتاب وعناوينه «العشرة» في فسحة مائتين صفحة ونيف ما يبسط المفاهيم الفلسفية الصعبة.

القسم الأول
الفلسفة العدمية بوصفها مصيرا

1 ـ نرى هنا الفلسفة العدمية تهدف: 1 ـ من أجل تقريظ الفلسفة العدمية، 2 ـ وأزمة الخط الإنساني، فالمؤلف يتحدث عن الفلسفة العدمية حيث يتدحرج الإنسان خارج المركز نحو المجهول (ص 27) في رؤيا «نيتشه» ويلتقي في نهاية المطاف مع «هيدجر» والتعريفان لا يخصان ببساطة الإنسان على صعيد النظر إليه من زاوية علم النفس، أو علم الاجتماع، إن «نيتشه» يفسر العدمية بموت الألوهة و«هيدجر» بعدم الوجود ذاته بل يتجاوزه، وبالمحصلة موت «الألوهة» وتجريد القيم العليا من كل قيمة عند «نيتشه» وارجاع الوجود إلى القيمة عند «هيدجر» نرى المؤلف هنا يطرح الأسئلة في كيفية التطابق والتوافق بين التعريفين: موت الألوهة، وتجريد القيم الأسمى.

في هذه الحال لابد للثقافة من دور هام لصد العدمية، فقد حاولت «الماركسية» باستثناء بنيوية «التوسر» حيث يتم تخليص العمل من جانبه الاستلابي، لكن الحاجة إلى تجاوز القيمة التبادلية بقيمة الاستعمال التي لا تطالها الخاصة التبديلية في علم المنطق مازالت تسود في الفينومينو ـ لوجيا الوجودية الأولى (ص 27).

إن جميع هذه الفلسفات هي قطاع رحب في الثقافة الأوروبية اليوم، يوصف أنه حدود نيتشويه لكنه ربط به فلسفات أخرى من «فيتنغستاين» Witt-gensteim وصولا إلى الفلسفة التحليلية. ففي رؤيا المؤلف أنها معركة لكنها في الخطوط الخلفية، وهكذا شهدت ثقافة القرن العشرين إنهيار كل مشروع استعادة في حين حاولت التبدلات السياسية للماركسية إعادة تأسيس الوجود في أفق محمي من القيمة التبادلية ومتمحور على القيمة الاستعمالية.

ههنا خطر يبدو لي ماثلا تماما في العدمية المعاصرة في فكر يعلن انتمائه إلى «نيتشه» فالعدمية كما يوضحها المؤلف لا تكون انفعالا، ولا رد فعل تحتفظ في مصطلحات «نيتشه» شأنها في ذلك شأن كل خرافة، أما العدمية المكتملة فهي حركة تعميم القيمة التبادلية التي يقع مجتمعنا فريسة لها عرّفها «ماركس» بالعهد المعمم.

أما «هيدجر» فقد أعتبر فيلسوف الحنين إلى الوجود حتى في خصائص الوجود الميتافيزيقي Gebroqmheir في حين وصف «سارتر» السيرورة بشكل نموذجي في كتابه نقد العقل الجدلي بمثابة السقوط في المضاد للغائية والعملي العطالي. هنا تظهر العدمية، لكن أشكال السقوط في العملي العطالي يمكن تفسيرها بمثابة نقل دائم بحدود خيالي، والعدمية المكتملة في عالم الحداثة المتقدمة عند «نيتشه» هي نداء إلى الانصراف (ص 34).

2 ـ وينتقل الباحث إلى جدل موت، موت الاله، والفرق بين الالحاد المعاصر والصبغة الكلاسيكية الالحادية في فكر

«فويرباخ» لكنه يوضح معنى الجوهر الحقيقي لأزمة الخط الإنساني هو موت الاله الذي أعلنه «نيتشه» والخط الإنساني يعني الإنسان في مركز الكون وضحها «هيدجر» في رسالته عن الخط الإنساني Uberdem Humamismus وأصحاب الخط الإنساني الأوروبي -Hu manuelitterae يرونه مرحلة في تاريخ الثقافة الأوروبية.

وعندما أشار «هيدجر» إلى الميتافيزيقا، فما هي الصلة مع الخط الإنساني؟ أيضا عندما نتكلم عن هذه الأزمة فإن ذلك يكون بربطها بالتقنية التي تظهر بمثابة سبب لسيرورة معممة لإنسانية أضاعت إنسانيتها، في وقت اتصفت ثقافة أوروبا في مطلع هذا القرن بانهيار قيمة الإنسانية (ص 40) كما ظهر التمييز بين علوم الطبيعة وعلوم الروح بانتصار الأولى، أما بروز المعنى الأصلي للجدل كان من نمط دفاعي، عمل «هوسرل» على تحريرها من جدلية المنهج، لذلك نرى أزمة الخط الإنساني ترتبط بضياع للذات الإنسانية في آليات ميكانيزمات الموضوعية العلمية ثم التكنولوجيا، ومن خلال التفسيرات المعتمدة نرى أهمية إعادة تأليف دراسات إنسانية Humanitas أكثر كمالا تتوخى السيطرة على وعي الذات بوعي كامل من هنا ارتبطت أزمة الخط الإنساني في هذا القرن بالتقنيات والمجتمع المعقلن، لكن لا نرى في انتصار التقنية إلا تحديا نراه في الشعر التعبيري نشره «كورت بينتوس» .K Pimthus عام 1919 تحت عنوان «أفول الإنسانية» Menschheitsdammrung هذا يعني اجتثاث الإنسان من انتماءات تقليدية في صراع الروح مع الطبيعة

وقد عبر «هيدجر» عن أزمة الخط الإنساني بشكل أكثر دقة مع عدد آخر من الفلاسفة الذين تحدثوا عن أثر الحداثة حتى فعاليات الابداع أنهتها التنظيمات التقنية وتطورهما نحو تمجيد حرب المعدات عند «يونجر» ويسوقنا البحث هنا إلى الوضع النظري ومسؤوليته، وبالتالي التيار الماركسي، وارثوذكسية «لوكاتش» Luchacs وطوباوية «ارنست بلوخ» في كتابه روح الطوباوية 918 ـ 1923.

فما هو هذا الإرث الإنساني الآن ومبرر مضامينه في أزمة؟ إن «هيدجر» أشار إلى الميتافيزيقا بكلمة Verwindung وتعني «شفي» من مرض، أو من الميتافيزيقا، يتم هذا بالاصغاء إلى نداء المصادرة التقنية Ge-STEL في مفهوم المصادرة الهيدجري (ص 47)، فالميتافيزيقا تصورت الوجود بوصفه أساسا Gtund فتقدم التقنية الانتشار الأقصى لميتافيزيقا. في هذه الحالة لا تكون المصادرة Ge-Stel بمعنى تلاشي، أو تصفية في رؤيا «هيدجر» هي بارقة أولى للحدث Ereignis لكن في الواقع تعني التقنية فقدان الإنسان والوجود تحديداتهما الميتافيزيقية في تورطهما داخل زلزال مشترك.

هكذا نرى الخط الإنساني يعرف الإنسان بوصفه ذاتيا في حين التقنية تمثل أزمة الخط الإنساني التي ارتبطت بهيمنة التقنية منذ زمن «نيتشه»، ثم يتحدث المؤلف عن الذات بأسلوب وعي الذات وهي ملحقة الوجود الميتافيزيقي الموصوف بحدود موضوعية.

وخلال مناقشة جرت حديثا أشار «غادامر» إلى أهمية مفهوم الأرض Erde

الذي أدخله «هيدجر» إذ لا علاقة بين مفهوم الأرض ونقد وعي الذات (ص 52) لكن فيما قبل النظرة Welt التاريخية الثقافية للميتافيزيقا، بدأنا منذ تلك الحقبة الإحساس بالأرض لكن دون أن يكون لها شكل استعادة، وقبل نهاية هذا الفصل نعود إلى الاصغاء لنداء المصادرة التقنية بوصفه البارقة الأولى للحدث التهيؤ لعيش جذري ولهذا يشدد «هيدجر» على ضرورة التفكير في ماهية التقنية (ص 55) فلن يكون الخروج من الخط الإنساني ومن الميتافيزيقا تجاوزا بل شفاء ابلالا من مرض Verwindung لأن الذاتية ليست ثوبا نتركه أو نخلعه في الوقت الذي نشاء.

القسم الثاني
حقيقة الفن

3 ـ موت الفن أو أفوله: أو التحقق الفعلي والمنحرف للروح المطلقة الهيجلية، ويعرفها المؤلف احدى المفردات التي تكون حقيقة نهاية الميتافيزيقا التي تنبأ بها هيجل، وحيث يتم إلغاء الفن يحل مكانه تجميل معمم للوجود esthetisation gene-ralde l'existence وقد كان «ماركوزه» H.Marcuse النذير الأخير لاعلان موت الفن (ص 61) في منظوره في مجتمع يتقدم تكنولوجيا.

لقد رد الفنانون الصدى لموت الفن، والفن الأصيل إلى الصوت الخالص، وهو المعنى النموذجي الذي اكتشفه «ادرنو» في عمل «بيكيت» Beckett الذي يعثر عليه مجردا في قلب الفن الطليعي (ص 65) لكن ظاهرات موت الفن بوصفه يوتوبيا استعادة التكامل بوصفه اختفاء الصفة الأسطيطيقية على الثقافة الجماهيرية بوصفه انتحار الفن الأصيل وصمته، والأسطيطيقيا الفلسفية تجابه أوضاعا مختلفة يُعلَنُ دوما عن حدث موت الفن، وكل مرة يؤجل يمكن الإشارة إليه بكلمة أفول الفن (ص 68) وقبل أن ننهي مجيئنا نقدر أهمية استدعاء المفهوم الهيدجري للعمل الفني «توظيف الحقيقة» إن نحن رجعنا إلى وجهه الثاني ألا وهو انتاج الأرض (ص 72).

4 ـ وفي مثاله: تحطم القول Parole الشعري، لا يطالب «هيدجر» بمهمة الوجود خارج أو مع وساطة الكلام، تبقى صعوبة دمج القول الشعري بوصفه توظيفا للحقيقة في رؤيا «هيدجر» وهو تصور تدشيني ومؤسس للفن وللشعر، وهذا يمكن أن يفهم وفقا للموضوع الذي نتناوله: شعر الكتاب المقدس أو الملاحم القومية الكبرى (ص 77)، هنا يربط المؤلف برباط فلسفي مسألة توظيف العمل الفني من أجل الحقيقة وتحطيم القول في النصب التذكاري.

5 ـ زينة نصب تذكاري: يختتم «هيدجر» مقالة نشرها عام 1969 بذكر كلمات لـ «غوته» وقد حدد النقطة القصوى لسيرورة اكتشاف جدي للمكانية -Spatial ite (ص 89)، إنما في مقالته عن أصل العمل الفني كان «هيدجر» قد وضع نظرية لماهية مبدعه dichterish لكل الفنون القول والخلق والابتكار والشعر بوصفه فن الكلام Parole، أما المسألة الغامضة في مقالته هذه هو كيف يمكن تحقق الصراع بين العالم والأرض في الشعر بوصفه فن الكلام. إن «هيدجر» بنقده أقام فهما لهذه القضايا بوصفها تنشئ تمييزا بين الدلالة

الصريحة للعمل الفني وجملة من الدلالات لاتزال في الاحتياط «الأرض» (ص 93).

6 - بنية الثورات الفنية: ماذا تعني بنية الثورات الفنية في هذا المخيال الواسع للفلسفة، فقد يبدو للوهلة الأولى الكلام أبسط وأصعب في آن من الكلام عن الثورات العلمية. الآن تنبثق لدى المؤلف مشكلة الأصعب في قول «كون» في التمييز بين مجالي العلم والفن، فيتبين أنه تمييز يعاني أزمة، ويبدو ثانية أن وراء قضية «كون» هذه اتجاه واسع الانتشار للابستمولوجيا المعاصرة يوضحها «كانط» في كتابه: نقد ملكة الحلم، وكتابه الانتروبولوجيا الذرائعية (ص 105) وفيها يعارض بين نموذجين تاريخيين يمكن وصف أحدهما بـ «سوي» والآخر بـ «ثوري» وتأريخية سوية تتكون بفضل هذه الأرواح الميكانيكية التي ربما تقدم إسهاما في تطور العلوم والفنون.

إن هذه التاريخية التي أنتجتها الأرواح الميكانيكية تعارض الحياد التاريخي للعبقرية التي لا يمكن أن تعلم الآخر أساليب ابتكارها وانتاجها (ص 107).

وفي هذه الصفحات الأخيرة من هذا القسم نرى المؤلف يدخل بشكل صريح تعريفا للحداثة قريبا من القضايا النتشوية: الحداثة هي تلك الحقبة حيث يصير الوجود حديثا وقيمة، أو حتى القيمة lavaleur الأساسية التي تحال إليها كل القيم (ص 114) وهناك نقاط هامة تكشف عن الصلة بين الحداثة والعلمنة، بمعنى العلمنة القصوى التي وصفها «جيهلن» وأول من استعمل بُعد التاريخ Posthistoire. كما يبدو إلى جانب سيرورة العلمنة ميل فكرة التقدم إلى الانحلال.

القسم الثالث
نهاية الحداثة

7 - البحث الأول هنا حول التفسير والعدمية والتعبير الشائع «انطولوجيا تفسيرية» نأخذها من كتاب «هاني جورج غادامر»، ومنذ أن نشر هذا الكتاب عرفت الانطولوجيا هذه تطورات عدة منها التفسير الأدبي لجوس H.R.Jauss وقد مثل هذه التفسيرات البناءة لفلسفة التفسير التي تبتعد أكثر عن أصولها الهيدجرية، ونحن نعتبر «هيدجر» مؤسس الانطولوجيا التفسيرية حيث نعثر عنده على أول عنصر عدمي في النظرية التفسيرية (ص 129).

ان تعريف البنية التفسيرية للوجود ليس تاما في الجزء الثاني من كتاب الوجود والزمان لهيدجر فالكلية التفسيرية لا تتماهى في الواقع مع أية بنية قبلية من نموذج مقولي، كل هذا يعني أن الوجود الإنساني لا يتأسس بوصفه كلية تفسيرية إلا بمقدار ما يحب على الدوام، لكن بأي قدر يمكن أن تصف العدمية هذه الرؤيوية للتكوين التفسيري للوجود الإنساني؟ (ص 132) من جانب آخر يبدو فكر هيدجر يتقدم معارضا للعدمية، وحسب نص لـ «نيتشه» تكون العدمية تلك السيرورة في نهاية المطاف، ثم يتحدث عن التذكر An-demkem فهو شكل الفكر الذي يعارض به «هيدجر» الفكر الميتافيزيقي المحكوم بنسيان الوجود.

لابد أن نلاحظ عندما يتكلم «هيدجر» عن الفني بوصفه توظيف الحقيقة، حيث يمكن قراءتها إما بمعنى طوباوي، أو بمعنى أكثر تعاليا. ان عرض عالم يكون

أيضا حقيقة الفن كما يفكر فيها «غادامر» في مؤلفه الحقيقة والمنهج، لكن ما معنى أن تنتج الأرض؟ في مفردات «هيدجر» هو واقع تقديم الأرض بوصفها العنصر المظلم حيث ينغرس كل العالم (ص 141).

8 - نعود إلى سؤال حول الأنطولوجيا التفسيرية، ونترك «غادامر» ونتجه نحو مفكرين آخرين مثل: «لويجي باريسون، وبول ريكور، أوريشار رورتي» الذين قدموا بحوثا في فلسفة التفسير، لقد كانت كتابات غادامر تتحرى المماهاة التي يجريها «هيدجر» بين الوجود واللسان أو مدينة الفكر الهيدجري، كما يرى «هابرماس» لكن دون أن يعني الرجوع كاملا على قطب اللسان، وفي كتابات لاحقة نرى مجال اللسان مكان وساطة لكل تجربة مطلقة في العالم وكل عطاء darsi للوجود الذي تحيل إليه القضية التي تنص على أن «اللسان هو الوجود القابل للفهم»، هنا ينبغي الكلام عن لغة محددة تاريخيا أكثر من الكلام عن اللسان، ففي هذه المحاججة يلتقي لدى «غادامر» في هذا التصور للغة بوصفها عقلا «لوغوس» حيا، لكنه بوصفه المجال الحيوي الذي يقود التجربة باستعادة المفهوم الاغريقي المرتبط بمفهوم النظرية في الاستخدام اللساني الأقدم للاغريق، وأي كانت عقلانية التجربة التاريخية فردية أم جماعية تكون ممكنة بالرجوع إلى اللوغوس، فهو عالم ولسان، ليس لديه الخصائص اللامتناهية للشفافية الذاتية للروح المطلق الهيجلي.

إن كتاب «الحقيقة والمنهج» عارض بين القصور العلمي للحقيقة المعروفة بوصفها قابلية التحقيق المنهجي وفقا لمعايير عامة قابلة للضبط، وبعد تفسير الحقيقة وصلتها بالفن أو تجربة الحقيقة العلمية هي ذاتها تجر اللسان بوصفه مكان وساطة مطلقة للوجود وصولا إلى فهم البلاغة كما عاناها «غادامر» فن الايقاع بواسطة القول (ص 152) ثم يكتب إن يحال الاقناعي البلاغي مع مضامين من الوعي المشترك، ومن الموروث لا يستسلم وحسب امام تقدم العلوم.

وفي إسناد نتائج العلوم إلى الوعي المشترك لا ينتمي ببساطة إلى صيرورة اللغة بل هو واقع أخلاقي، وإن أخذنا رأي «غادامر» ينبغي أن نوكد أن لحظة حقيقة العلوم ليست لحظة التحقق من قضاياه ومن قوانينه، بل لحظة إسنادها إلى الوعي المشترك.

ولدينا مسألة هامة هي الربط النهائي بين الحقيقة والبلاغة، رغم أن غادامر يصف البداهة المقنعة التي تتقدم معها مضامين اللوغوس وعي مشترك بحدود تألق الجميل، الحق، والخير، ويتحدد التشديد هنا عند «غادامر» على اللغة، كما يتوجب التشديد على الحقيقة العلمية بشكل أساسي، فالولوج إلى الحقيقة لا يعني الانتقال إلى مستوى آخر: الأحداث المشتركة والمتشاطرة، ثم يعود غادامر للتلميح إلى الجانب الاشكالي لتصوره اللوغوس - وعي مشترك أي استمرار الموروث الأخلاقي يهب نفسه حتى في هذا المجتمع المبين بالعلم والتقنية الذي هو مجتمعنا، وبالمقابل لا ينظر في مسألة الحق، مسألة معرفة باسم أي حق يمكن للوعي للمشترك الدخول إلى الممارسة ويفرض نفسه على الأفراد (ص 159).

9 - وفي مقالة التفسير والانثربولوجيا يوجد «ريتشار رورتي

R.Rorty نقدا محكما لهذا المزيج من الانثروبولوجيا والفلسفة المتعالية الذي يتسم به فكر «هابرماس»، فيؤكد الجهد المبذول للعثور على نموذج متزامن هام من أجل تحليل وظائف المعرفة داخل العلاقات الكلية للممارسة المعيشية.

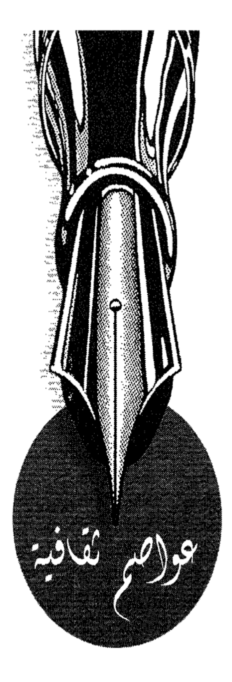
إن فقد «اسباغ صفة المتعالي» Trans-scen dantalisation على الانتروبولوجيا يبدو مفيدا كنقطة انطلاق من أجل تفكر يخص العلاقة تفسير ـ انثروبولوجيا.

هنا نرى هابرماس وابيل يطالبان بجزء من ارث التفسير الهيدجري، كأننا نقول: لا يمكن للتفسير إلا أن يمتنع عن كل استعادة من نموذج متعالٍ. والمؤلف هنا يأتي بتفاسير وآراء الفلاسفة التي تدعم رأيه في تفسير الانثروبولوجيا الثقافية بوصفها قولا عن الثقافات الأخرى، وعندما يأتي بموقف «رورتي» وكتاب «الفلسفة ومرآة الطبيعة» يكون ـ هنا ـ الموضوع المركزي نقد الفلسفة الغربية في صورتها القصوى، كما يرى رورتي تعارض التفسير مع الابستمولوجيا التي تتأسى على افتراض مسبق بأن كل الأقوال تقاس بمقياس مشترك وقابلة للترجمة فيما بينها (ص 167).

بعد هذا البحث يسأل المؤلف هل يحافظ التمييز المقدم من المنظور الانثروبولوجي بين التفسير الكلاسيكي وعلم الأقوام «أتنوغرافيا» على معناه؟ (ص 171). اننا نلاحظ التفسير الكلاسيكي للنص ملتزم بموروث، في حين الاتنوغرافيا لا تتعامل مع تفسير النصوص بل تفسر الظروف اللازمة للنصوص وفي الفصل بين هذين التعريفين وأهمية وظيفة التفسير الذي يقوم بالتجربة في حلم غيرية جذرية هي ausgetraunt «هي حلم منته» ينبغي هنا الرجوع إلى «هيدجر» ومفاهيمه في الحوار.

15 ـ ينهي المؤلف كتابه هذا ببحث معنون: العدمية وما بعد ـ الحديث في الفلسفة: هو شيء آخر مجرد بحث مشتت عن السمات التي تقرب الفلسفة المعاصرة من المجالات الأخرى التي تحمل الصفة نفسها من الهندسة المعمارية إلى الأدب إلى النقد (ص 183) إن «هيدجر ونيتشه» يتقدمان بتفسيرات لمصطلحات فلسفية معمقة، فالأول «هيدجر» من خلال كتابه «الهوية والفارق» ونيتشه من كتابه «في النظرة اللاموسمية» هنا يطرح «نيتشه» من يخلف epigonisme أي هذا التطرف في الوعي التاريخي الذي يمسك بإنسان القرن التاسع عشر من خناقه «أي» إنسان بداية الحداثة المتأخرة ويمنعه عن ولادة تاريخ جديد، وفي كتابه «إنساني ـ إنساني جدا» يطرح ما الذي يمكن أن يكون إبلالا من المرض التاريخي، أي مسألة الحداثة المنظور إليها بوصفها انهيارا.

تبقى المسألة في هذا البحث كيف نسأل «نيتشه» الذي يفكر بحدود النقاهة والطبع الطيب (ص 196) والمؤلف ينهي هذا الجدل الشائق والممتع فلسفيا، وهو يتعرض لجملة مؤلفات تقريب مراحل المسيرة الهيدجرية من مراحل نيتشه، فالنتيجة العدمية للانحلال الذاتي لمفاهيم الحقيقة والأساس تجد ما يوازيها في اكتشاف «هيدجر» للسمة الحقيقية للوجود.



■ موسكو

د. أشرف الصباغ

في ذكرى مكسيم جوركي

محاكمة طائر النوء بعد مائة وثلاثين عاما

عندما يبدأ الحديث عن جوركي يشعر الإنسان بغصة شديدة، وفي غاية المرارة، هذا إذا كان الحديث يدور مع الأصدقاء – الذين صاروا قليلين جدا لظروف كثيرة. أما إذا دار الحديث مع غير الأصدقاء، فالصراخ أو الصمت الهادر هو الملاذ الوحيد – الممكن – كي لا ينتحر الإنسان. وحتى لانقع في دائرة الانفعال اللعينة التي تثير – للأسف – الضحك وربما السخرية عند الكثيرين في زمننا الحالي. فـ«ألكس مكسيموفيتش بيشكوف» الذي أخذ اسم أبيه «مكسيم» ثم اختار لقبا آخر هو «جوركي» أي المر، صنع لنفسه اسما جديدا هو «مكسيم جوركي»، وعن ذلك تحديدا كتب الأكاديمي ميلخيور دي فوجوى في كتابه «مكسيم جوركي. شخصيته وأعماله» الذي صدر عام 1903م، وبتأكيد لا يقبل الشك: «اسمه الحقيقي هو ألكس مكسيموفيتش بيشكوف.

ذلك الاسم الذي ولد ميتا سوف يظل على الدوام في القوائم الكنسية فقط. فروسيا لا تعرف محبوبها الشاب إلا باسمه الذي اختاره: مكسيم جوركي».

ولد مكسيم جوركي في 28 مارس 1868م، وبعد أربعة وعشرين عاما ونصف من ولادته ظهر اسمه لأول مرة في الصحف، في 12 سبتمبر 1892م على قصته الأولى «ماكارا تشودرا» بصحيفة اقليمية تسمى «القوقاز». فماذا تبقى لدينا من جوركي بعد مرور مائة وثلاثين عاما على ميلاده؟ ماذا تبقى من أناشيده الإنسانية، ومراراته، وغنائياته التي لم تتوجه أبدا إلى القابعين على «الكراسي»، وانما كانت على الدوام تنتشر بين الأطفال، بين الناس، وفي الجامعات، تأخذ مكانها إلى جانب الموروث الروحي - الشعبي عند الفلاحين والعمال والبسطاء؟ وفي قلوب الأمهات... وبالذات الأمهات...

لقد كان مكسيم جوركي هو الكاتب الروسي الوحيد - على الاطلاق. إذا جاز التعبير في هذه الحالة تحديدا - الذي أجمع الكل بلا استثناء على التضحية به ككبش فداء بمجرد قيام البيريسترويكا حيث هبت موجة هجوم جبارة وكاسحة ومسمومة خلال الأعوام التي تلت البيريسترويكا عملت على تشويه جوركي ووصفه بالانحطاط والصعلكة والانتهازية، هذا على المستوى الشخصي. أما أعماله الفنية فقد وصفت في إطار هذه الحملة - المدبرة - الموجهة بأنها كانت أدبا رخيصا ودعائيا، بل وليست في الأصل أدبا وانما مجموعة من الشعارات السياسية المنافقة. وعندما انهار الاتحاد السوفيتي وقامت روسيا الاتحادية، بدا هذا الـ «جوركي» وكأنه لم يكن أبدا، بل ولم يولد في الأصل. تجاهلته الأوساط الثقافية بمختلف توجهاتها، وكذلك وسائل الإعلام والنقاد والباحثون، حتى تلامذته أداروا له ظهورهم على طريقة يهوذا وأمثاله. وظل مكسيم جوركي منذ بداية التسعينات حتى عام 1996م مهملا ومغبونا مع سبق الاصرار والترصد إلى أن استيقظت جماهير المسرح الموسكوفي في الموسم المسرحي لعام 96/ 1997م على أربع مسرحيات دفعة واحدة لجوركي يجرى عرضها على خشبات مسارح موسكو فقط: «الأخيرون» و «الهمج» و «الأعداء» و «مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة». حتى الأعمال التي ترجمت إلى كل اللغات، بل وعرضت مسرحياته على خشبات مسارح عديدة في القارات الست، وكان من الممكن لأي قارئ في العالم أن يحصل على مؤلفات جوركي بلغته من أية مكتبة في الاتحاد السوفيتي أو من بلاده. في ذلك الحين كتب أحد النقاد الأمريكيين المحبين للمسرح الروسي: الغريب أن المسرح الروسي يعود مرة أخرى إلى جوركي. أن ذلك لا يعني إلا شيئا واحدا فقط، وهو أن الروس لم يتعفنوا بعد. «في حين كتبت الناقدة المسرحية نتاليا ستاروسيلسكايا تعليقا على هذه الظاهرة»: يبدو أن ذلك قد حدث لأننا على مدى عشر سنوات كاملة استطعنا أن نحس أننا بالفعل «همج» و «برجوازيون صغار» ضيقو الأفق، و «أعداء» و «متسولون أيضا».

بعد ذلك الموسم المسرحي أسدلوا الستار على مكسيم جوركي. تجاهلوه تماما، أو راحوا يشوهونه على المستويين الشخصي والإبداعي. وفي صمت يشبه الحداد إلا من بعض السموم الناقعة مر 28 مارس بهدوء شديد، ونسى الجميع أن جوركي، الكاتب الروسي «القح»، هو الذي كان ومازال حامل لواء الثورة بشجاعة وحرية ضد الفن الفاسد والمنحط، وضد الأيديولوجيا المتحجرة، وضد التعامل ببساطة وسطحية وضيق أفق مع الأدب.

وكما يفعل اليهودي حين يفلس، راح

الجميع يبحثون في الدفاتر القديمة. واتضح أن ليف تولستوي كان معتوها وسليل مجانين، وبأنه لم يكن هو الذي يكتب نهايات أعماله. وبأن ديستويفسكي ملتاث عقليا ومعاد لما يسمى بـ«السامية»، وتشيخوف مريض جنسيا ومناهض لـ «معاداة السامية». ثم يصلون سريعا إلى النتائج «العلمية». تماما بأن الأدب الروسي قد انتهى على يد بوشكين، وأن بوشكين بالذات هو الذي قضى عليه. وما الثقافة الروسية إلا محض افتراء ووهم، مثل جوجول ذلك الدمية الكبيرة التي أنجبت العديد من الدمى الأصغر منها. وبدون شك تكون النتيجة: الروح الروسية روح مازوخية سكونية جعلت الروس في عمومهم كسالى وتنابلة.

هذا جزء مما يقال حاليا بناء على التقليب في الدفاتر القديمة، وربما غير الموجودة من أساسه، وذلك بعد أن أصبحت قنوات التلفزيون الروسي مملوكة لطواغيت المال المرتبطين باسرائيل وبالحركة الصهيونية العالمية. وباللوبي الصهيوني في روسيا، بل ويمتلك أغلبهم، إن لم يكن كلهم جوازات سفر اسرائيلية ويطالبون في نفس الوقت بشغل المناصب العليا في روسيا، ومع ذلك يحصلون عليها ببساطة شديدة باعتبارهم مازالوا مواطنين روسا. وبعد أن أصبحت معظم الصحف الروسية تصدر بتمويل مباشر من أعضاء هذا اللوبي، ان لم تكن مملوكة له مباشرة، وبعد أن صار المحسن العالمي الكبير جورج سورس هو الأب الروحي للثقافة الروسية، والعلوم الروسية، والشعب الروسي، حتى أنه في الفترة الأخيرة أعلن عن قراره بإنشاء «صندوق بوشكين».

ولكن مع الفشل الذريع جزئيا - على الأقل حتى الآن - لتلك الهجمة المغولية، وفشل تلك الآلات الجبارة مجتمعة في نسف الثقافة الروسية بداية من بوشكين، واحباط محاولاتها في تأجيج نار العداء بين الكتاب الروس المعاصرين وأجدادهم القدماء في القرنين الثامن والتاسع عشر، بدأت الحملة تتجه بشراسة إلى جوركي مرتكزة على عدة عوامل منها:

1- عداء القوميين الروس لثورة أكتوبر 1917م.

2- عداء القوميين الروس المتطرفين لكل ما يمت للثورة بصلة.

3- عداء اليهود الروس للثورة وللقوميين الروس المتطرفين.

4- عداء المعارضة الروحية الأروثوذكسية للجميع باستثناء بعض نقاط الالتقاء مع القوميين.

5- انهيار الاتحاد السوفيتي وسيطرة أمريكا والغرب ليس فقط على روسيا وانما على العالم كله.

6- حالة التردي المسيطرة على جميع قطاعات المجتمع، اقتصاديا واجتماعيا وفكريا، وفي وعي الناس بالدرجة الأولى....

هناك عوامل كثيرة في حاجة ليس فقط إلى مقالات منفردة تخص كل عامل على حدة، وانما إلى كتب ضخمة تتناول هذه العوامل بالتفصيل. ولكن الغريب في أمر تلك الحملة الشعواء والتي يقودها اللوبي الصهيوني مع الروس الجدد في روسيا، أنهم يتجاهلون تماما موقف جوركي من المشاكل التي حدثت بين الروس واليهود في روسيا في مطلع هذا القرن، ووقوف جوركي ضد محاولات الاعتداء على اليهود الروس. أنهم لا يتذكرون إلا أن جوركي كان يساند ثورة 1997م، ويصنفونه بمغني الثورة ومنشدها الأعظم، ويصفونه - نتيجة لذلك - بالنفاق والانتهازية في علاقته بستالين بعد عودته من إيطاليا إلى الاتحاد السوفيتي. وإذا حدث وتذكروا موقفه من اليهود الروس، فهم يربطونه مباشرة بالسياسة الستالينية في محاولة لخلط الأمور

متجاهلين أن موقف جوركي من اليهود الروس كان قبل قيام الثورة بأكثر من خمسة عشر عاما، وقبل مجيء ستالين إلى السلطة بأكثر من عشرين عاما. الأغرب من ذلك أنهم يخفون تماما أن ثورة 1917م تحديدا هي التي منحت اليهود الروس كل حقوقهم، وساوت بينهم وبين جميع المواطنين الروس، وبفضل هذه الثورة تولى اليهود أعلى المناصب في الدولة السوفيتية على الرغم من ضآلة نسبتهم ليس فقط إلى نسبة أعداد الروس، وانما بالنسبة إلى القوميات الأخرى. بل نسوا أن موقف جوركي – وربما هذا ما يغضبهم – كان نابعا في الأساس من كونه مواطنا روسيا يطالب بحقوق جميع المواطنين الروس من كل القوميات، ويدافع عن كل الأقليات الروسية بصرف النظر عن الاختلاف الديني والقومي والاثني. ونسوا أن مبادئ تلك الثورة هي التي ألغت الفوارق بين القوميات، وأن هذه الثورة ضمت في صفوف قادتها العديد من اليهود الروس، بل كانوا هم بالتحديد أغلب قادة ثورة 1917م (انظر كتاب أندريه ديكي بعنوان «اليهود في روسيا وفي الاتحاد السوفيتي». مقالات تاريخية، نوفوسيبيرسك، 1994م، بالروسية.). ولكنهم لا يتذكرون في هذا الإطار إلا الروس أو القوميات الأخرى، وإذا ما طال الحديث أيا من قادة الثورة اليهود، تظهر على الفور النزعة التبريرية اليهودية – الصهيونية، بأنهم – قادة الثورة من اليهود الروس – كانوا مجبرين على مسايرة الثورة. مع العلم، مرة أخرى، أن هذه الثورة، وهؤلاء القادة (روس أو يهود على حد سواء) هم الذين حاولوا أن يمنحوا الجميع حقوقهم بصرف النظر عن الفوارق التي ذكرناها سابقا، ومن ضمنهم اليهود بالطبع.

وبالعودة إلى «نذير العاصفة» – مكسيم جوركي – في ذكرى ميلاده المائة والثلاثين نجد أنه قد بدأ ثورته الخاصة قبل ثورة 1917م، أي أن مكسيم جوركي كان قد أصبح كاتبا عظيما قبل الثورة البلشفية بكثير، وبقدر ما أثر هو في الثورة، أثرت هي الأخرى فيه، وحتى الآن لا يستطيع أحد فصل الاثنين عن بعضهما البعض، ولكن من الممكن بطبيعة الحال التعامل مع جوركي كأديب وفنان وكاتب له مكانته الخاصة على خارطة الأدب الكلاسيكي العالمي. فهو «نذير العاصفة» – طائر النوء المبشر بالثورة، ليس فقط ثورة 1917م، بل وأيضا بالثورة في مضمونها الفلسفي والنضالي، والتي ربما ستحدث بأشكال أخرى في أماكن أخرى وفي أزمنة أخرى. وعلى رأي أولجا إحدى بطلات «الشقيقات الثلاث» لتشيخوف: لو أننا ندري، لو أننا ندري.

لقد كتبت الباحثة الأدبية أولجا يوجوشينا في الملحق الخاص لـ «الجريدة المستقلة» يوم 17 مارس 1998م: في سبتمبر عام 1903م بدأت مؤلفات جوركي تظهر إلى النور في طبعات ضخمة..

1– المجلد الأول - قصص - 55 ألف نسخة.
2– المجلد الثاني - قصص - 27 ألف نسخة.
3– المجلد الثالث - قصص - 59 ألف نسخة.
4– المجلد الرابع - قصص - 60 ألف نسخة.
5– المجلد الخامس - قصص - 52 ألف نسخة.
6– مسرحية «البرجوازيون الصغار» - 58 ألف نسخة.
7– مسرحية «في الحضيض» - 75 ألف نسخة.

أما ما كتب عن مؤلفاته بشكل عام فقد جاء كالآتي: «لا يوجد في تاريخ الأدب العالمي الكثير من الكتاب الذين تضاهي شهرتهم شهرة جوركي. إذ صدرت مؤلفاته فقط خلال خمسة وثلاثين عاما بعد الحرب (1945م – 1980م) في خارج الاتحاد السوفيتي بطبعات منفردة حوالي ثلاثة آلاف مرة (يتألف بعضها

من 3و5و8و10 و20مجلدا). بتعبير آخر يصدر في العالم سنويا ما يزيد عن 80 طبعة منفردة لأعمال الكاتب». وما يخص رواية الأم هنا يمكنه أن يدحض الكثير من الانتقادات الصبيانية المراهقة على المستويين الفكري والفني للرواية: «منذ نشره لأول مرة، وصل هذا الكتاب الصغير إلى جميع أرجاء العالم. وصدر حوالي ثلاثمائة مرة خارج الاتحاد السوفيتي بلغات أجنبية كثيرة. وبلغ عدد طبعات الرواية في الاتحاد السوفيتي فقط أكثر من 200 طبعة. ووصل عدد نسخها إلى سبعة ملايين نسخة».

يمكن التأكيد أنه لم يحظ عمل قصصي طيلة تاريخ الأدب العالمي تقريبا بمثل هذا العدد الكبير من القراء كما حظي به كتاب (الأم)، ولم يؤثر كتاب آخر غيره على مصائر ملايين البشر بمثل تلك القوة والمباشرة اللتين كانتا من نصيبه. يقال عادة أن رواية الأم تصور حياة الطبقة العاملة وكفاحها ضد الحكم الاستبدادي والبرجوازية وتنامي وعيها الثوري وبروز القادة والزعماء من بينها: كل هذا صحيح بالطبع، إلا أنه معمم أكثر من اللازم. إن الرواية تصور ليس فقط الكفاح الثوري فحسب، بل أيضا كيف تجري التحولات داخل إنسان الجماهير أثناء عملية هذا الكفاح ولهيبه المطهّر. فيحيا ميلاد ثانيا – ميلادا روحيا (.....) إن مبدأ التصوير في النثر، كما في الشعر، وكذلك في المسرح، لم يكن ليعتبر مقبولا فيما بعد أن لم يكن يعتمد على معارضة الإنسان المتحلل اجتماعيا بالإنسان الاجتماعي، والإنسان الآلة بالإنسان عموما. وكان جوركي أول من استثمر هذا المبدأ لتصوير كفاح الطبقة العاملة ضد النظام الرأسمالي، بينما اكتسب موضوع «بعث» الإنسان معنى فلسفيا عميقا وحيويا في ظل هذا الأمر. فإذا كان ديستويفسكي، على سبيل المثال، يخشى أن يفاقم الكفاح الثوري في نفوس الناس مشاعر العداء ضد بعضهم البعض، فإن جوركي قد قدم العكس: حيث الكفاح الثوري وحده جدير بتطهير الإنسان من الأنانيات التي بداخله وإذا كان «بعث» الإنسان بالنسبة لليف تولستوي يرتسم عن طريق تكامله الذاتي الداخلي لا غير، والمرتبط بانقطاعه عن السياسة، بفكرة عدم مقاومة الشر، فإن بطلة «الأم» تمتلك الحق في أن تهتف بمجرد أن تضع قدمها على طريق النضال: لن تقتل روحي، لأنها تبعث». هناك موضوعان رئيسيان في أعمال جوركي، يكمل أحدهما الآخر، ويكشفان عن «سر الأسرار» لعالم مدركاته. أحدهما موضوع «بعث» روح الإنسان، الذي يربط مصيره بمصير الشعب. بالتطور الثوري للواقع. والموضوع الثاني «اندثار الشخصية» كانتقام يصيب أولئك الذين يحاولون عزل ذاتهم عن الجماهير الشعبية». هذا الكلام للباحث الأدبي ب. بياليك الذي جاء كمقدمة للجزء الثالث – بالعربية – الصادر عن دار «رادوجسا»، موسكو عام 1988م. وبخصوص علاقة أعمال جوركي بالأفكار النيتشوية يقول بياليك: «رأى كثير من النقاد أن سبب شعبية جوركي تعود أنه صور في أعماله اناسا لا منتمين – متشردين، ورسم مشاعرهم وأمزجتهم وطموحهم الفوضوي للنزعة الفردية «وحريتها المطلقة»، وتوافقهم مع أفكار نيتشه المحتقرة «للجموع» والأخلاق وكل أنواع الالتزام الاجتماعي. ولم يكن ذلك الكلام صحيحا، فجوركي صور في أعماله المتشردين والحفاة فعلا، وبطريقة واضحة لا يضاهيه فيها أحد من قبل، إلا أنه لم يشاركهم طموحاتهم الفوضوية أبدا، وكان منذ البداية من غلاة المناوئين للنيتشوية (...) ان بطل فريدريك نيتشه المفضل «الإنسان المتفوق» زرادشت يقول «إن الإنسان يكون سعيدا فقط عندما يكون متوحدا»، ولكن حكاية لارا تؤكد أن التوحد هو أتعس مصير يصيب الإنسان، بل وحتى الموت كعقاب هو أهون شأنا من ذلك».

تنويه

ورد في العدد (٣٣٩) من مجلة «البيان» الخطأ المطبعي التالي:
«فاطمة العلي في: وجهها وطن» والصواب: «فاطمة العلي في:
«دماء على وجه القمر».
لذا اقتضى التنويه والاعتذار من الكاتبة والقراء معا.
«البيان»

لوحة الغلاف للفنان الكويتي: صفوان الأيوبي